أنا الموقع أعلاه

■ د. عبد الكريم برشيد

محمد بلهيسي الفارس المؤسس

كلمات للبدء

محمد بلهيسي، هذا الاسم الاستثنائي يتطلب بالضرورة قراءة استثنائية، وذلك لأن تجربته الإبداعية، في الشعر والمسرح، هي بالتأكيد تجربة مسرحية استثنائية، وهي بهذا لا تشبه إلا نفسها، ولا يمكن أن تقرأ إلا بما لها وبما فيها من معاني ومن رموز ومن دلالات ومن إشارات غنية، وهي بالتأكيد جزء من هذا العالم الاحتفالي الكبير الذي تنتمي إليه وينتمي إليها، والذي يلتقي فيه الأدب والفن والفكر والعلم والحكمة والصناعة والسحر والحكي والمحاكاة في فضاء واحد أوحد هو فضاء المسرح.

هو نحات في تعامله مع الفراغ، وهو ساحر في تعامله مع الأشياء، وهو ساحر في تعامله مع الحروف والكلمات، وهو مفكر في تعامله مع الأسئلة والمسائل، وهو حكواتي في تعامله مع الناس والأحداث، وهو في حكيه المسرحي مثير ومدهش وممتع، وهو في مسرحياته الكبيرة يستحضر كل الأشياء ولا يقصي أي شيء، ويبقى الأساس في فلسفته هو الحضور والتلاقي دائما، وهو التعدد والتنوع، وهو الامتلاء لحد الفيض، وهو التناغم بين الأصوات والأشكال والألوان، وبين الأفكار والأفكار، وبين الحالات والمقامات.

في مسرحه تحضر رؤية الصوفي إلى جانب لمسة الفنان، ويحضر جد الرجل الراشد إلى جانب لعب الطفل، ويحضر علم العالم إلى جانب شغل الصانع، وتحضر توقعات المفكر إلى جانب نبوءات العراف، ويحضر إلقاء الممثل إلى جانب إنشاد المنشد والمغني، وتصبح حركة المجاميع المسرحية في احتفالياته في درجة الرقص الموقع.

ولعل أول ما يمكن أن يدهش في تجربة هذا الشاعر المسرحي الكبير هو أنها جديدة دائما، وعلى أنها تستعصي على التقليد وعلى المحاكاة، وعلى أنها غير قابلة للمحو أو التجاوز، وهي بهذا تجربة متفردة غير مدرسية، تستمد طاقتها الإبداعية المتجددة من داخلها، الشيء يجعلها فعلا حرا ومستقلا، وهي لا تخضع للمساطر والقواعد الجامدة، ولا تكرر أي نموذج مسرحي سابق، ولا تأتمر بأمر أية سلطة خارجية، سواء كانت مادية أو رمزية، ولعل هذا هو ما أعطاها صدقها ومصداقيتها، وكانت بهذا كبيرة وخطيرة، وكانت عالية وسامية، وكانت عميقة وغنية، وكانت مثيرة ومدهشة، بغريبها وعجيبها أولا، وبمواضيعها ومضامينها ثانيا، وبأسئلتها ومسائلها ثالثا، وبصورها ومشاهدها رابعا، وبحالاتها ومقاماتها خامسا، وبكل طاقتها الوجدانية والفكرية الجديدة والمجددة دائما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلهيسي من يكون؟

صاحب هذه التجربة الغنية هو المبدع المسرحي الكبير محمد بلهيسي، ويصبح من حق أي واحد أن يسأل السؤال التالي:

ـ ومن يكون محمد بلهيسي؟

وللإجابة عن هذا السؤال الافتراضي أقول ما يلي:

هو الفارس المؤسس، والتأسيس عنده يبدأ من البسيط إلى المركب، ومن الأسفل إلى الأعلى دائما، إنه يبدأ من الحفر عميقا في الأرض ليتمدد بعد ذلك في كل الاتجاهات، ولقد اختار فعل التأسيس ليكون منهجا في الحياة وفي الإبداع، واختار أن يكون بيته المسرحي بعنوان (مسرح التأسيس) واختار أن يكون واحدا من جماعة التأسيس الاحتفالي، وأن يعيد للمسرح المغربي روحه العيدي والاحتفالي، وأن يعيد ربطه بالأرض وبالإنسان وبالإرث الثقافي وبالمناخ الحضاري العام.

تلك السبعينات من القرن الماضي كانت زمنا تأسيسا بامتياز، زمن تأسيس السينما المغربية، وتأسيس الأغنية المغربية الغيوانية، وتأسيس التنظير الفكري، وتأسيس الرؤية الجديدة للعالم الجديد، وتأسيس حركة مسرحية مغربية جديدة حملت اسم المسرح الاحتفالي.

محمد بلهيسي هو الممثل والشاعر والزجال والمربي والمخرج المجدد، وهو لا يأتي بشيء خارج ما هو موجود في الوجود، ولكنه فقط يقرأ ذلك المشترك العام قراءة خاصة، ويقارب تلك الأشياء والمعاني القديمة بوعي جديد، وهو ممثل كبير لأنه شاعر كبير، وهو شاعر صادق لأنه صاحب قلب كبير، وهو مخرج مجدد لأنه أساسا دارس وباحث، ولأنه مصور ومؤرخ، ولأنه رسام وتشكيلي أيضا، بالكلمة والعبارة أولا، وبالأجساد وبالأشياء ثانيا.

هذا المبدع الفنان والإنسان، يمكن أن نختزل التعريف به في كلمة واحدة فقط، فقط هي :

ـ هو فنان احتفالي وكفى

(أقول هو احتفالي روحا وفكرا ووجدانا وأخلاقا، ولا أزيد) هذا ما جاء في البيان الثالث من بيانات عمان للاحتفالية المتجددة، والذي عرف (الكائن) الاحتفالي وجدانيا وفكريا

وأخلاقيا، ومن بين كل التعريفات المتعددة والمتنوعة نقف على التعريف التالي فقط، ونقول ما يلي:

(احتفالي، يا سادة يا كرام، معناه أن تكون مؤمنا بأن التنظير الفكري هو أساسا حالة وجودية متجددة، وذلك قبل أن يكون مكونا من مكونات هذا الجنس الأدبي ـ أو الفني ـ أو ذاك، أو أن يكون أرضية فلسفية لأية حركة فكرية أو جمالية، فمن طبيعة الكائن الاحتفالي أن ينظر دائما، وأن يخترق بنظره الأجساد والأشياء والمعاني البعيدة جدا، تماما كما تنظر جدتنا زرقاء اليمامة، وأن يتم هذا النظر بالحس والحدس معا، وأن يتحقق بالعين والعقل أيضا، وأن نحياه بالنفس والروح كذلك، وأن يكون بإمكان هذا الاحتفالي، الناظر والمنظر، أن يتصور، وأن يتخيل، وأن يحلم، وأن يرحل على متن الخيال، وأن ينشد الأجمل والأكمل دائما، وأن يبني في الذهن عوالم مثيرة ومدهشة، وذلك قبل أن يبنيها على أرض الواقع، وأن تكون له الجرأة على أن يسأل، وأن يبتكر الأسئلة، وأن يتساءل، وعلى أن يواجه كل مسألة، وجودية كانت هذه المسألة، أو كانت اجتماعية أو سياسية أو فكرية، وأن يردد دائما، سواء أمام نفسه أو أمام الناس وأن يقول:

أنا أنظر، إذن فأنا لست أعمى

وأنا أنظر ـ من التنظير ـ إذن فأنا لست أميا، ولست جاهلا، ولست معاديا للعقل)

هو فعلا مسرحي احتفالي، ولكن احتفاليته تظل دائما خارج التوصيف والتصنيف والتصفيف، لأنها غير متقولبة في قالب واحد جامد، وغير متخندقة في خندق حرفي أو مهني أو حزبي أو عقائدي واحد، وفي هذه الاحتفالية الحية تحضر كل المدارس والاتجاهات وكل الحساسيات الجمالية، تحضر الطبيعية والواقعية والتاريخية والأسطورية والرمزية والسوريالية والعبثية والملحمية والتأصيلية، لأنها تنتمي أساسا إلى روح الاحتفال، وهي تؤكد على أن الاحتفال هو العنوان الأصدق على إنسانية الإنسان، وعلى حيوية الحياة، وعلى مدنية المدينة، وعلى التحرر والحرية، وعلى الجمال والجمالية، وعلى كل القيم الجميلة والنبيلة المشتركة بين كل الناس في كل زمان ومكان.

ويمكن أن نتعمق أكثر في تجربة هذا المسرحي الاحتفالي، وأن نمر إلى السؤال التالي:

ـ ما هي خصوصيات هذه التجربة المسرحية؟

البدء من النص أولا

نعرف أنه ينتمي إلى التيار التأسيسي في المسرح المغربي والعربي، ونعرف أنه لا يمكن أن نبدأ فعل التأسيس إلا من النص المؤسس، ولهذا فقد كان ضروريا أن يبدأ محمد بلهيسي تجربته الإبداعية من النص المسرحي أولا، ولقد كان هذا اقتناعا منه بأن البدء الحقيقي في الخلق تمثله الكلمة دائما، ولعل هذا هو ما يفسر تعامله مع النصوص المسرحية الكبرى، والتي تتضمن شخصيات مسرحية وازنة، وتتضمن مواقف فكرية حقيقية، وتتضمن رسائل واضحة وصريحة، وتتضمن بنية حكائية محكمة، وتتضمن شخصيات لها أسماء ووجوه، ولها نفوس وأرواح، ولها ملامح ظاهرة وأعماق خفية، وتتضمن رسائل حقيقية لمن يهمه الأمر في القراء وفي الجمهور.

والنص المسرحي عنده ليس كلاما مجردا، ولكنه فعل مادي خفي، وهو صور ومشاهد مخبأة تحتاج للمخرج الساحر الذي يستطيع الكشف عنها، وهو عالم آخر يحتاج للمخرج المسافر الذي يستطيع أن يضصل إليه.

ولأن الاحتفالية هي التحدي والتجاوز، ولأن محمد بلهيسي قارئ نقدي وضدي، فقد واجه الكائن بالممكن، وتحدى النص المسرحي المكتوب بالنص المسرحي المشهدي، وتحدى الأطروحة النصية بالأطروحة الإخراجية، ليصل إلى تركيبة مسرحية سحرية تكون أوسع وأرحب وأغنى من النص المكتوب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الممثل الحامل للنص ثانيا

ولأن هذا النص أمانة، فهو يضعها بين أيدي ممثلين مسرحيين حقيقيين، يفهمون أولا معنى ما يقولون وما يفعلون، ويحترمون -ثانيا- نبل المسرح وشرفه وقدسيته، ويبدعون -ثالثا- في عالم هذا النص وليس خارجه.

ولأن الحمل المسرحي الاحتفالي كبيرا جدا، سواء من خلال نصوصه الفكرية أو الإبداعية أو الأخلاقية، فقد ضروريا ألا يستهين بهذه المسؤولية الكبيرة والخطيرة، ولقد اختار عن طواعية طريقه المسرحي، ومعه اختار كل رفاق الطريق، والذين يقتسمون معه عشق الجمال والاكتمال، لقد اختار الممثلين الذين يملكون القدرة على التحمل، وعلى الصبر، وعلى الصمود، وعلى التحدي، وعلى التصدي، وعلى البلاغ المبين، وعلى أن يختاروا معه نصوصهم المسرحية، وأن يكونوا في مستوى هذا الاختيار، ولعل هذا هو ما جعل بلهيسي ـ مع صحبه ـ يشكل ظاهرة فريدة في المسرح المغربي والعربي الحديث، فتجربته المسرحية محكومة بخط سير، ومؤثثة بتجربة وجودية وإبداعية متطورة ومتجددة عبر المراحل التاريخية المختلفة.

هذا الممثل المحتفل هو الذي يجعل المكتوب في الماضي حيا في الآن ـ هنا بيننا ومعنا، وهو الناطق الرسمي باسم الكاتب والمخرج وباسم كل الفاعلين المؤسسين لتلك اللحظة المسرحية الخاصة، والتي هي الاحتفال المسرحي.

ونعرف أن الاحتفالية لا تؤمن بالممثل الأجير، ولا بالممثل الموظف، ولا بالممثل (المانكان) ولا بالممثل الدمية، وفي مقابل هذا، فهي لا تؤمن إلا بالممثل المحتفل والمعيد، وهذا ما جسده المبدع المسرحي الكبير محمد بلهيسي في بيته المسرحي الذي أعطاه اسم (مسرح التأسيس)

ومن النص إلى الاحتفال ثالثا

وتكمن خطورة هذا المسرحي المؤسس في أنه يحسن الترجمة الصادقة والأمينة، وفي أنه يحول الكلمات إلى حيوات، ويحول العبارات إلى حالات، ويحول الحروف الساكنة إلى حركات، ويحول النصوص الأدبية إلى أعياد واحتفالات، ويحول المكتوب إلى صور حافلة بالأشكال والألوان وبالأضواء.

ولأنه لا معنى لأي احتفال إلا إذا كان ممتلئا، وكان متنوعا، وكان غنيا، فإن ما يميز الاحتفال المسرحي عند محمد بلهيسي هو أنه احتفال غني لحد البذخ، وأن غناه الشكلاني يعكس غناه الداخلي، وأن كل ما تراه العين، وما تسمعه الأذن، وما تدركه كل الحواس الأخرى، هو مجرد جزء بسيط مما يفيض عن الداخل من إحساس ومن حالات ومن أفكار ومن هواجس ومن خيالات خفية.

هذا المسرحي لا يقدم للناس فرجة بصرية، ولا يعرض عليهم عرضا، ولكنه يقيم احتفالا شعبيا في اللحظة الحية الآن ـ هنا، والذين يحضرون هذا الاحتفال ليسوا متفرجين، ولكنهم أساسا ضيوفه، ولقد كان هذا الاحتفالي دائما كريما مع ضيوفه، وكانت موائده المسرحية متعددة ومتنوعة وغنية، فيها الفن والفكر والعلم والصناعة، وفيها النثر والشعر، وفيها الرقص والغناء، وفيها المتعة النفسية والذهنية والروحية معا، وفيها كل (ما الا عين رأت ولا خطر على قلب بشر)

هذا هو المبدع المسرحي الكبير محمد بلهيسي، الفنان الذي حافظ على روح الهواية في المسرح، والذي ظل وفيا لحقيقة هذا المسرح، والذي هو فن وفكر وعلم ومؤسسة، قبل أن يكون حرفة حرفيين أو مهنة مهنيين أو فرجة مفرجين أو متفرجين.

مسرح

غربة المدينة في «المتنبي يخطىء زمنه»
للمبدع المسرحي: رضوان احدادو

■حسن صغيري

يصعب الحديث عن المسرح المغربي والعربي دون استحضار شخصية بارزة، ناضلت وصارعت من أجل إثبات الذات مسرحيا، ونقصد بها شخصية المبدع والناقد المسرحي رضوان أحدادو، الذي يعد أحد رجال جماعة المسرح الإحتفالي، وأحد أعضائها البارزين سواء من حيث انتاجاته الغزيرة الطافحة بالعطاء، أو من حيث المنهجية التي سلكها في معالجة مواضيعه.

ولذلك، تعد تجربته تجربة فريدة ومتميزة، استطاع من خلالها أن يجمع بين التقليد والتجديد.

ويعد النص المسرحي «المتنبي يخطىء زمنه»، من بين وأهم الأعمال الإبداعية المسرحية، التي تنضاف إلى المشروع الإبداعي للأستاذ رضوان أحدادو. وهو عبارة عن احتفال مسرحي في وصلات، صدر عن مطبعة الخليج العربي تطوان، في طبعته الأولى 2012.

وبعد إطلاعنا على هذا العمل قراءة ونقدا، تبين لنا أن صاحبه مهووس وممسوس بالحديث عن تيمة الغربة عموما، وغربة المدينة بشكل خاص. وهكذا، فقد استأثر موضوع المدينة باهتمام الأدباء والشعراء والمبدعين، لأنهم وجدوا فيها مرتعا خصبا للتعبير عن معاناتهم وأحاسيسهم ومكنوناتهم، كي يبوحوا بما يخالج نفوسهم، لا سيما إذا وضعنا نصب أعيننا التغيرات التي مست المدينة العربية الحديثة في جميع جوانبها، نظرا لهزات العصر المتتالية، ونظرا كذلك للغزو الذي تعرضت له من قبل المدينة الغربية الحديثة، وهو ما جعل المبدعين المسرحيين يشعرون بالغربة والضياع . ومن ثمة، عملوا من خلال إبداعاتهم وكتاباتهم على التعبير عن هذا التمزق النفسي وعن هذه الانكسارات، حيث إن المدينة الغربية، جاءت بقيمو قضايا مخالفة لما يسود داخل مدننا العربية؛ وهو ما حذا برضوان أحدادو إلى التعبير عما يخالج نفسه من هموم ومعاناة جراء هذا التقدم السريع، خاصة وأنه تربى في كنف المدينة التقليدية بكل قيمها وأخلاقها الإنسانية النبيلة، حيث كان يسود التكافل والتضامن والحشمة والإحترام والوقار... لتتهاوى كل هذه القيم في ظل المدنية الحديثة، ويكون شاهدا على هذا الضياع والسقوط لتحل محلها بعض الأشياء التي لا تمس إلى هوية الإنسان العربي وقيمه بصلة.

وإذ يعبر رضوان أحدادو عن غربة المدينة العربية وهمومها ومآسيها، فلأنه يطمح إلى تأسيس المدينة الإحتفالية التي **«هي بديل الغاب، هي العمران بدل الخراب، وهي الأنس بدل الوحشة، وهي التوحد بدل الوحدة وهي الإتصال بدل الإنفصال، وهي الداخل الذي يوحي بالأمن والإطمئنان وذلك في مقابل الخارج والذي يسكنه الخوف والرعب، وهي الإنتماء بدل الغربة والإغتراب وهي الحضور بدل الغياب، وهي الإمتلاء بدل الفراغ وهي الإنسان بدل الوحش وهي القانون بدل الفوضى وهي الأنا في حضرة النحن وفي مواجهة الآخر»**(1).

لقد دعت الإحتفالية، باعتبار المبدع أحد أفرادها البارزين، ضمن بنودها الرئيسة، إلى مدنية المدينة.

ومن ثمة، يأتي هذا العمل الإبداعي المسرحي، ليجسد حجم الإحباط النفسي الذي أصيب به المبدع، نتيجة لغربته عن المدينة، وغربة المدينة عنه. والجدير بالذكر، أننا حينما نتحدث عن ذات المبدع، فإننا نتحدث عن الجماعة، عن غربة جيل بأكمله عن المدينة الحديثة التي أصبحت تعيش داخل المتناقضات.

وانطلاقا من مقاربتنا لهذا النص الدرامي، يمكن أن نرصد بعض أنواع الغربة في المدينة.

إن المدينة التي يقصدها المبدع في عمله الإبداعي، مدينة عربية، لم يحددها بالضبط، بل اكتفى بالعموميات، يقول على لسان شيبوب: **«هي مدينة فقط ، مدينة لا تشبه المدن ومدينة لا تشبهها المدن، فيها تتلاقى المدن وتنسجم وعلى أبوابها تتباعد وتتنافر، لا تحمل اسما معينا فسميها ما شئت يا مولاي.. وهي أيضا لها أسماء كثيرة، قل هي بغداد أو دمشق.. سميها حلب أو القيروان.. سميها مصر أو الشام.. مراكش أو الرباط .. أو .. أو .. أو .. سميها ما شئت»**(2).

إن المدينة العربية التي يتحدث عنها المبدع لها خصائصها ومميزاتها، فهي تتسم بالغربة وبالضبابية **«آثار مدينة بعيدة وضبابية»**(3). إنها المدينة التي تحيى على أنقاض المفارقات والمتناقضات، فإذا كان من سماتها أنها ذات ممرات وأشجار ونجومو أقمار، ومنازل متراصة، وأنها ذات شرفات ومنتزهات، إلا أنها مع ذلك، مدينة مسيجة. ومن ثمة، أصبحت تفرض القيود والأغلال على كل من يرغب في زيارتها، ذلك أنه **«لا يمكن الدخول إليها أو الخروج منها إلا بإذن وترخيص مكتوب مسبقا ولو كان ذلك من أجل زيارة الأقارب والأحباب، وصلة الأرحام»**(4). فبالإضافة إلى التأشيرة التي ينبغي أن يتوفر عليها المرء للدخول إليها، فلا بد من التنصيص على أنها مدينة خشبية، عديمة الإحساس، ولهذا يفتقد فيها الإنسان أغلى ما يملك ويكسب، إنسانيته. وقد ميز المبدع على لسان المتنبي بين نوعين من المدن: **«هناك مدن ماكرة ومدن مسالمة»**(5). وتتدرج المدينة التي يتحدث عنها المبدع في النوع الأول والتي وصفها قائلا: **«إنها من الفصيلة التي لا ترى ولا تحس، لأنها مدينة خلقت بلا روح، بلا أحاسيس، كل شيء فيها هو من إسمنت وخشب وحديد وحجر، حتى البشر فيها بقلوب وعيون من إسمنت وخشب وحديد وحجر.. مدينة يفتقد فيها الإنسان إلى إنسانيته»**(6). ومما يزيد من غربة المدينة، أن القيم فيها تتراجع إلى الحد الذي يصعب معه التمييز بين الذكر والأنثى، إنها مدينة تتميز بالإنحلال الأخلاقي، وبالتفسخ وبفراغ النفوس، يقول عنها المبدع على لسان المتنبي: **«هذه مدينة متفسخة، صدئة، عاهرة، مدينة باعت عفتها وطهارتها.. مجدها ونخوتها، عزتها وشهامتها، فضاعت بذلك هويتها وملامحها، لقد لبست عباءة كل المدن السافلة.. مدينة أناسها هم أيضا بلا أحاسيس ولا أرواح، مستنسخون حتى ليتعذر على المرء التمييز ومعرفة من الرجل فيهم ومن هي المرأة. معبأة بالفراغ والخراب.. فراغ النفوس وخرابها»**(7).

رضوان احدادو

لم تقتصر الغربة على المدينة فحسب، بل امتدت لتشمل أناسها، حيث صارت العزة داخل هذا العالم الممسوخ لإثنين لا ثالث لهما: إما لصعلوك، وإما لذوي المال والنفوذ. وأصبحت حقوق الناس مصادرة، بما في ذلك، الحق في الكلام والحكي والأحلام، وهو ما حذا بالمبدع إلى أن يتساءل عن السر في ذلك، مع العلم أن جميع الناس يولدون أحرارا، يقول على لسان المتنبي: **«كيف يصادرون حق الناس في الكلام والحكي والأحلام وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا؟!»**(8).

بناء على ما سبق، يمكن القول إن المبدع رضوان أحدادو، استطاع أن ينطق بهموم وانكسارات المدينة، واستطاع أن يبوح بمعاناة سكان المدن، خاصة أولئك الذين تربوا في ظل المدينة التي كانت السيادة فيها للقيم، وكان الجانب الإنساني فيها هو سيد الموقف، لتتبدد كل تلك القيم وتتهاوى، وتصبح لغة «الأنا» بديلا للغة «النحن»، ويصبح كل واحد يغني على ليلاه. ولذلك، أصيب المبدع بالغربة والحرقة الجارحة، فلم يجد سوى المسرح ليعري المدينة ويكشف عن دسائسها وحقائقها، لأن المسرح هو فن التعرية بامتياز. كما أنه يروم من خلال هذا الفضح، والذي هو تشخيص للأعطاب التي تعاني منها المدينة، التغيير والوصول إلى مدينة يشعر فيها الإنسان بإنسانيته ويحقق وجوده.

الهوامش:

(1) - د. عبد الكريم برشيد: كتابات على هامش البيانات، 1999، ص: 145.

(2) - رضوان أحدادو: «المتنبي يخطىء زمنه»، مرجع سابق، ص: 40.

(3)- رضوان أحدادو: «المتنبي يخطىء زمنه»، مرجع سابق، ص: 32.

(4)- نفسه، ص: 36.

(5)- نفسه، ص: 49.

(6)- نفسه، ص: ص: 50-49.

(7)- نفسه، ص: 67.

(8) - رضوان أحدادو: «المتنبي يخطىء زمنه»، مرجع سابق، ص: 36.

المراجع المعتمدة:

- رضوان أحدادو: «المتنبي يخطىء زمنه احتفال مسرحي في وصلات»، مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبعة الأولى 2012.

- د. عبد الكريم برشيد: كتابات على هامش البيانات، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، 1999.

بين عشق النبي وقتل الحُمر

■علي عدنان آل طعمة

«يا العاشقين النبي صلوا عليه!»

أيقظني من سرحاني صوت العلال وهو يطلق إشارة الهجوم، قبل أن يخرج الجميع عن يميني ويساري من الخنادق ليتركوا لسيقانهم العنان في أخذهم إلى الأمام وهم يجيبون نداءه بهتاف «اللهم صل على النبي». جمدت لحظة واحدة ثم انتبهت إلى أن ساقيّ لا تتحركان. أنظر إلى الأسفل فأرى يديّ قابضة على بندقيتي التي لم أطلق منها طلقة واحدة منذ أن خرجت من ميدان التدريب، وركبت طائرة للمرة الأولى في حياتي عبرت بيّ نفس المضيق الذي أبحر عبره طريف وطارق وموسى ليفتحوا أسبانيا قبل أن يأتي أحفادهم (ألسنا أحفادهم؟) بعد ألف ومئتي سنة ليفتحوها من جديد. يتجاوز نظري يديّ لينصب على ساقيّ. كنت أريد أن أرى إن كانتا لا زالتا في مكانهما، إذ انتبهت إلى أنني لم أعد أحسّ بهما. لا هما تتحركان ولا هما ترتجفان. لا لم يشلني الرعب أو التردد وفي الحقيقة لا أدري أي شعور كان ينتابني غير الاستغراب، الاستغراب من ساقيّ اللتان بدتا وكأنهما تنتميان لشخص آخر وليس لي، والاستغراب من هتاف «يا العاشقين» التي بدأ بها الهجوم. كل ذلك ربما لم يطل أكثر من ثانيتين أو ثلاث قبل أن أستفيق ثانية من سرحاني الثاني على يد تقبض على ذراعي اليسرى وتدفع بي إلى الأمام. لم ألتفت إلى من كان يدفعني، عدت لأنظر إلى ساقيّ فأراهما تتحركان دون إرادة مني. أتطلع إلى مقدمتي فأرى رفاق السلاح، الذين لم تتجاوز رفقتي لهم يوماً وبضع اليوم، يهرولون، وقد تقوست ظهورهم وهم يحنون قامتهم وكأنهم يصغرون أحجامهم عن طلقات العدو لا تصيبهم، وهم لا يزالون يهتفون «صلوا على النبي».

صرت أفكر بهذه العبارة «صلوا على النبي». خطر ببالي: ماذا لو أن النبي سمعنا اليوم؟ هل كان ليبارك هؤلاء الرجال الذين يلهجون ألسنتهم بذكره في لحظات قد تكون آخر لحظات حياتهم؟ أترى هل يكافؤهم على هذا الإخلاص في الذكر؟ أم هل سيعاتبنا على أن نأتي باسمه في حرب أتينا إليها لا لنعيد إلينا أرض أجدادنا بل لننصر أحفاد من طردوهم. لماذا نحن هنا؟

تذكرت أحد الشيوخ المنادين في قريتنا وهم يحذرون الناس من أن إذا انتصرت الشيوعية في أسبانيا فستقضي على الدين في المغرب. لا لم يكن هذا ما دفعني للتجند ولكن .. هل أصبحنا فعلاً فجأة حلفاء هؤلاء؟

فقت من أفكاري ثانية. أيقظني أزيز طلقة مرت بجانب أذني. اللعنة لا بدّ من التركيز، أنا في ساحة معركة، ما هذه الأفكار. ولكن أين من كانوا أمامي؟ ما تزال ساقاي تأخذانني إلى الأمام. أرى يدي اليمنى تمسك بإبرة البندقية وتقوم بأربع حركات سريعة عنيفة، فتدير الإبرة إلى الأعلى، ثم تسحبها إلى الخلف قبل أن تعيد دفعها إلى الأمام وتديرها إلى الأسفل. لا بدّ أن يديّ تردّان على الطلقة التي أيقظني أزيزها من غفوتي. ترفع يداي البندقية، ولا أقول أرفع البندقية فأنا غير متأكد من أنني أفعل ذلك واعياً، وتسندانها على كتفي. سبابتي تضغط على الزناد و..بووم! على من أطلقت؟ في أي جهة أنا أجري؟ أين البقية؟ ألتفت إلى اليسار فأرى خلف كتفي البقية وقد أصبحوا خلفي، يحاولون اللاحق بي ولا يفلحون، أم هل يحاولون اللحاق بساقيّ؟ لا أدري. بدا لي وكأن رأسي أو شيئاً منه هو الجزء الوحيد من جسمي الذي أتحكم به. لا زالوا يهتفون ويصرخون. أعود لألتفت إلى ما يواجهني فأرى نقاطاً بدأت تكبر لتصبح رؤوساً وعيدان كبريت تتحول إلى أذرع وجذوع أجسام. آه طبعاً. نحن في هجوم، وهل هناك هجوم بلا عدو؟ إنهم الحُمر إنهم

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

«الروخو». ولكن...لماذا لم لم أصب أنا؟ أتراني أصبت دون أدري؟ من يدري، فإذا كنت بالكاد أعي ماذا تفعل ساقيّ ويديّ فكيف سأحسّ بهما إذا أصيبتا بطلق. ترى هل يحسّ الحُمر بألم في حمى المعركة إذا أصابتهم طلقة من طلقاتي؟ أترى هل تصلهم صيحات رفاقي وهم يصلون على النبي؟ لا أحسب الحُمر يفقهون مغزى «يالعاشقين النبي» وأنى لهم أن يعرفوا العربية؟ لا بدّ أنهم لا يسمعون في الصلوات إلا عويلاً أو ضجيجا هي في آذانهم أقرب إلى أصوات الشياطين أو الجنّ منها إلى أصوات أناس وضعوا مصيرهم بين الأرض والسماء ويحاولون بصلواتهم إما أن تحميهم يد الإله أو ترفق بهم فتأخذهم إلى الجنة إن سقطوا.

لا، لا، لا. لقد سرحت ثانية. لقد كان لي أن أعلم أن هذه الحرفة لا تليق بي. ماذا جاء بي إلى هنا وأنا الذي كان سرحاني وطبعي موضع سخرية والطلبة والجيران والأهل بل ذهب البعض ليتندر عليّ فيقول: لم لا تسأل أبويك إن كانوا وضعوك وأخاً لك في نفس الجسم. ربما كان عليّ أن أكون فيلسوفاً أو صوفياً كما قال لي شيخ المكتب لا عسكرياً، لكن سامح الله الذي كان السبب في هذا.

أفق! أفق! ثم أفقت. لقد وصلت! أنا في خندقهم. في خندق الحُمر. حيث كانت تقبع النقاط وأعواد الكبريت. ساقاي قد توقفتا عن الحراك. يدي اليمنى ساحبة إبرة البندقية للخلف فاتحة مخزنها كاشفة عن فراغه من الذخيرة. أنظر أمامي فتتراءى لي أطياف لرجال تتحول رؤوسهم شيئاً فشيئاً إلى نقاط صغيرة وأذرعتهم وجذوعهم وسيقانهم إلى أعواد كبريت كما كانت أول المرة، ثم تختفي الأطياف. لقد هربوا. أنظر إلى ما حولي. أجساد، منها ما فتحت ثغرها وعينيها دهشة. منها ما استغرق في نوم عميق ومنها ...منها واحدة تمددت أمامي وقد أخفى وجهها كفان مفتوحان باتجاهي. أتراني مسؤولاً عن هذا؟ هل طلبت مني هذه الجثة حين كانت رجلاً قبل أن أحوّله جثة ألا أطلق رصاصتي الأخيرة عليها؟ أهذا ما تبوحان به الكفان؟ ولكني لا أذكر. لا أذكر كيف وصلت وماذا فعلت وماذا فعلوا.

تناديني أصوات من تبعني إلى داخل الخندق وهي تلهث ثم تلهث حتى إذا انتهى لهاثها صارت تهتف فرحة بالنصر ثم وهي تصب اللعنات على الفارين من الحُمر «يا أبناء كذا وأبناء كذا... تعالوا أيها الجبناء». تتناوبتني الأيدي وهي تربت على كتفي، والألسن وهي إما تمدح أو تسأل كيف لشاب دخل معركته الأولى أن يسبق الجميع إلى الأمام دون أن يحاول مرة واحدة الاختباء خلف شجيرة أو صخرة أو طيّة في الأرض وأن يرمي جرياً فيصيب مع كل طلقة عدواً ثم لا يصاب بخدش؟ هززت كتفي وأجبت ببساطة «لا أدري». تناول الرقيب الأسباني يديّ مهنئاً وواعداً إياي بأنه سيفعل ما بوسعه ليرشحني للميدالية العسكرية أو كما يسمونها هنا «لا ميدايا ميليتار». ثم سألني «فيم كنت تفكر وأنت تجري كالعفريت؟». أجبته «لا أدري، أحسبني كنت في عالم آخر. كنت نائماً في الطريق وأفقت عند الوصول». ضحك الجميع وردّ الرقيب «لا بد أنك دُربت جيداً إن كنت تفعل كل هذا بلا تفكير، وإن كنت اعترف أنني سمعت بمثل هذه الأمور ولم أشهدها من قبل. على كل إذا كنت تقاتل هكذا وأنت نائم فاقض بقية الحرب نائماً فقد تكسبها لوحدك ويزول عنا هذا الكابوس عاجلاً. والآن يا رجال ابحثوا عن العتاد والأكل والشراب، سنقوم بنصب...»

تلاشى صوت الرقيب في أذني وقد علقت كلمة الشراب في ذهني، وأنا أفكر هل يقصد الشراب المحرم؟ هل يشرب رفاقي الخمر؟ هل يمكن أن يصلوا على النبي قبل هنيهة ثم يشربون الآن؟ ماذا فاعل أنا إن كانوا يشربون؟ هل سأكون وحدي عفيفاً عن هذا؟ أم هل من الخير مجاراتهم؟ ترى ما يكون طعمه؟ هل...

«هل ستساعدنا في البحث أم ماذا؟» ...إنه العلال واقفاً يلوّح بيديه قبالة وجهي وكأنه يتأكد من أنني أراه

«ماذا؟ آه نعم نعم بالتأكيد..كنت أفكر فقط في.. لا عليك فلنبحث»

«طبيبة ملاك»

■محمد مباركي

قال لي جليسي:

«شاهدت فيلما سينمائيا أربع مرّات متتالية».

قلت له مستغربا:

«قلت أربع مرّات متتالية؟ هذا كثير!!».

قال لي:

«اسمع، سأحكي لك وقائع الفيلم».

وراح يسهب في الحكي عن أدقّ تفاصيل الفيلم. وتوقف كثيرا عند البطلة. كانت طبيبة نفسانية، مثل ملاك هبط من السّماء، تؤدي خدماتها لدور العجزة وملاجئ الأيتام مجانا.

في صباح يوم بارد أحضرت الشّرطة رضيعا إلى الملجإ. تخلّت عنه أمّه تحت سقيفة. تركته مقمّطا في سلّة أحاطت بها بعض الكلاب الضّالة. كانت تتشمّمه، وتفرّ منه بعيدا حين يصرخ صراخا غريبا.

امتنع الرّضيع عن الرّضاعة الاصطناعية، وراح يصرخ ليل نهار، مما جعل أطفال الملجإ يرعبون وينخرطون معه في صراخ جماعي مزعج. استعانت مديرة الملجإ بالطّبيبة النّفسانية. هاتفتها، فحضرت مسرعة. أخبرتها بمشكلة الرّضيع. وقفت الطّبيبة أمام سريره وطلبت من المربيات الابتعاد... ومدّت يدها إليه، وكلّمته مدّة كما تكلّم كبيرا... ولمّا أنهت كلامها معه، توقّف الرّضيع عن الصّراخ المتواصل الذي دام ثلاثة أيام. اندهشت المديرة والمربيات حين شاهدنه يقبض على أصابع الطّبيبة ويسكت.

طلبت الطّبيبة الرّضّاعة الاصطناعية، وألحّت على أن يؤتى لها بأيّ شيء تركته أمّ الرّضيع معه في السّلة. جاءتها إحدى المربيات بالرّضّاعة وبمنديل أبيض طرّز عليه اسم الرّضيع، كان ما يزال يحمل رائحة عطر من تركته. لفّت الطّبيبة الرّضّاعة في المنديل وقربتها مِنْ أنف الرّضيع، شمّ رائحة المنديل ابتسم ابتسامة ملائكية عريضة، وفتح فمه وبدأ يرضع الحليب من الرّضّاعة على الفور، وبنهم شديد..

وانتهى الفيلم بتصفيقات حارّة للطّبيبة الملاك في القاعة العريضة.

****

هبّ صاحبي من مكانه ملسوعا، وخطا خطوتين اثنتين، وتوقّف واستدار نحوي وأخرج من جيب سرواله منديلا أبيض رفعه إلى أنفه، تشمّم عطره طويلا، ثمّ مسح به دموعا انهمرت على خدّيه الضّامرين...

قصة قصيرة

■بولص آدم

حكاية رمزية

حدّثنا عاشق أم الربيعين عن جدران تنطق بحكايا الغائبين.
من ينبوع المقامة لا تبتل شفاهنا قبل أن نتجرع الحمم، وعن اللوحة المؤطرة بالحرائق حدّثني، فأطفئتُ له، وعن اللوحة المتداولة حدّثني، فآمنتُ به، وعن اللوحة المقبلة حدّثني، فأصبحت طالب فلسفة.
حاور الشاهد في مقامة الزمان بعينه قطرة عنيدة، تلفظها نهاية الخيط، تسقط نحو الأرض من أرتفاع كرسي ركل للتو، من جوف الحماقات ولدت مقامات الأحزان، الكراسي المركولة تكسرت ولا سرير لها في الدساتير، الصحف ماعادت ورقية لكي تمحو كلماتها قطرات الدم، تعب الراوي والمقامة في دروب سردها تضيع، حاور بعينك قطرة، تنحت منها نهاية الخيط دمعة عنيدة..
اتمنى للسمك الملون حوضا صالحا للرؤية
رأسي تصدعت بالعزلة وأختلطت اللغات في صمتي
في مرجل الوحدة، تتفحم ذاكرة الودّ، من رأس الجادة الى الدندان، في سينما حمورابي سعادة تمحو مرارة العمر كله
مَن ترَهَبَ في الموصل، تمرمر حاسد لموهبته، حدثنا عن شيطان في بالوعة اللوحة الآشورية وقال، كفانا تعظيماً للقرّادين
تخترق روحك أبرة الشمع فتخيط الورد الممزق وتضرب الحزن بفرشاة مضمدة لتخفيه.. الدم ليس للفرجة
تعبر شارع المحطة محادثا فرشاة
تهاجر من هنا وهناك.. تموت في الأبعد ببرق الأقرب
من مقامة البركان
ترث اللوحة حكايتك الرمزية..
دارنا، أمنا التي ترانا بقلبها
تلك المليكة المصلوبة في المحطة المخيفة
لا يسافرون لا يعودون اليها
تذاكر الكارثة نفذت
يسألوننا منذ الصغر، ما عمل الوالد؟
أبانا يعمل في السكك، عفوا يعمل في المحطة
الحديد من يعمل في السكك
قال والدي
هيا نتعجل في المسير، تلك العربة فيها بغال ميتة
لنبتعد، تلك العربة في الظلمة، مليئة بالكلاب السائبة
لا تثق بأرصفة معطوبة المصابيح، تعجل يا ولدي
مشيت لوحدي، العربات أمتلأت بالجنود وغاب أبي الى الأبد
السكك توازي شوك البراري
في الغفلة يلتقيان
كل القطارات تربطنا بمحطة مخيفة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد تتوغل ذاكرة الفيئ

■إدريس علوش

لَا مَعْنَى
لِأَشْلَاءٍ تُعلِقُ لَحْمها
فِي مَشْجَبِ العُمْرِ
وَتَرْغَبُ
في الحياةِ ..!

....

لَيسَ فِي
دَاخِلِي
عَدَا
الخواءِ..!

....

فُنْدُقٌ
وَسريرٌ يَحْوي أرْبع سِيقَانٍ
تلكَ لحظةٌ لِلْمَدِّ
يُبَاغِتُهَا جَزْرٌ
حتىَّ الصَّباحْ..!

....

زَغَبُ
امْرَأَةٍ
هُوَ الرِّبَاطُ الوَحِيدُ
الذِّي يَشُدُّنِي لِمَا تَبَقَّى مِنْ
هَذَا
الخَوَاءْ..

....

الآنَ فَقَطْ
لَكِ أَنْ تَعِيدِينِي
بِحُلْمٍ يُشبِهُ مَقْبَرَةْ ..
...   .
...   ...
!...

....

مَا تَبَقَّى من حُروفٍ
لمَ تَبدَأ بَعْدُ
هِيَ «الأَيْديُولوجيَا»
وأفكارٌ تنامُ في الرَّفِّ
كالدَّوَالي هَادِئَةً..

....

لَيسَ لِي
من هذا الوطَنِ
سِوى حَانَاتِهِ
وبيوتٍ لِنساءٍ
من وَشْمِ الأطْلَسِ
بِعْنَ الجسدَ
واللَّذَّةَ
للعَابرينْ..!

....

ماذَا ...؟
لَوْ عَلَقْتُ ربْطة العنقِ في الهَواء
علَّ أُفُقاً
خالٍ منْ شَراسَةِ الوَّهْم
يتضحُ
لِأَخْتَارَ
قبرًا لي
في محَّارٍ
بعيداً
عنِ المخْبِرِينَ
وصُراخِ القَتْلَى..!

....

مَاذا..
لَوْ وَضَعتُ كلَّ كُتُبِي
في حُبٍّ
وتركتُ الحروفَ تَفِرُّ
كَالفراشاتِ ..

....

يَفْصِلُنِي عنْ هَزِيعِ اللَّيْلِ
عُلبٌ مِنَ
الدُّخَانِ
وسُعَالٌ بَارِدٌ ...   .
...   .

....

قَرَارُ الموْتِ جَائِرٌ
يَحْكي عنْ انهيارِ الرُّفَاتِ
والوجْه الآخرَ
لذاكرةِ الرَّمَادِ
يُتْعِبُ الجسدَ
حتَّى تَخُومِ الرُّوحِ الوافدةْ ..

....

لَيْسَ ثمةَ امرأة تُشْبِهُ
ظِلِّي..!
... / .../
... / .../
بالأَمس –القَريبِ- فقَطْ
صَدَّقتُ سراً
أنَّ مَنْ أَحْبَبْتُ التِّرْحَالَ
إِلَى أَنَامِلِ يَدَيْهَا
لمَ تَكُنْ سِوَى امْرأَة تتوَغَّلُ
فِرْدَوْسَ الهباءِ..!
وأحْلَامًا لَيْسَتْ لِي.

....

كلُّ شَيْءٍ يَنْفَعُ ذَاتَ يَوْم ..!
مَادَامَ خُطَّافُ الحَدِيدِ
يرْقُدُ فِي القَلْبِ هادئًا
يتَرَبَّصُ بِالعَابِرِينَ
وَبِقطَاعِ الغيارِ
وأحْلَامِ المحبطينَ..

....

الرِّحْلَةُ
الْعَهِدْتـُهَا إلِى طَيْفِ امرَأَةٍ
تَتَآكَلُ في قَلْبِي كَالزَّمَنِ
تَوَقَّفَتْ الآنَ ..
لَيسَ لِي بَعْدَ اليوم
غَيْرَ ذَاكِرَةٍ تَتَوَغَّلُ النِّسْيَانَ
وَتَتْرُكُنِي مُحْبَطًا كَجِدَارٍ
يَرْفُضُهُ التَّارِيخُ بُرْهَةً ..!

....

أُلْقِي بِطَيْفِي لِلْبَحْرِ
ثَانِيةً
أُلقِي بِأَتْعَابِ العُمْرِ
ووَصَايَا الخَرَابِ
عَلَّنِي أَلْقَى في حَتْفِي
سُؤَال
الاغْتِيَاب..

....

كَمنْ يُلْقِي بِفَرَاغِ الأشياءِ
فِي
جُمْجُمَةٍ
هُوَ الموتُ يأخُذُ منِّي
لحَظةَ الغِيابِ
أمْرٌ
دونَ ارْتِيَاب
فِي أمْرِ حَتْفِي
أُرَاقِبُ زَوْرَقَ الغَيْمِ
يَعْبُرُ أَشْلَاءَ الماءِ
وَيَخْتَفِي ...

....

رُبَّمَا ..!
آخِرُ مَنْ يُفَكِّرُ
في الحقيقةِ
هُوَ الحُلمُ..

....

أُطِلُّ
منْ ثُقْبٍ
يُثْقِلُ كَاهِلَ البَابِ
وَأَسْقُطُ كَمَنْ رَأَى طَيْفَهُ
لِأَوَّلِ وَهْلَةٍ ..!

....

رُوَّادُ المقهَى
يَغْتَابونَ رُقْعَةَ العَطَالَةِ
في دهْشَةٍ
ويَسْترسِلونَ في حَذْفِ الكلام
ويَرْوُونَ أخبارَ
البارِحَةْ ..!

....

المدينةُ وهْمٌ
تُخفِي عورَتهَا
في مشْجبِ الصَّلَواتِ
كأنَّها ناسِكٌ يتعبَّدُ
في حانٍ..

....

ضَوضاء ُالعَشيرَةِ
صَخَبٌ يُلقِي التأمُّلَ
في قَبْوٍ
ومقاعدٌ تُجاوِرُ الأمْكِنَةَ
في شكْلِ
قُبَّعاتٍ
تَستَعِيرُ من الصَّمتِ
فَسادَ اللَّحْظةْ..

....

منْ ...
كانَ ...
يُغَنِّي للظَّهِيرةِ
سِوَاهُ
لا أحدَ
هُو الهالكُ دَوْمًا ..!
يُبَاغِتُ نَبِيذَ الآفَاتِ
بِعُرْيِهِ
وَيَقْضِمُ تفَّاحةَ الموتِ
في صمتٍ
مَنَ ..؟ ! !
سِوَاهُ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع

شعر

صانع الأرق

■جمال الموساوي

-1 بعين أخرى

أرى بعين أخرى.
لا أبالي بهاتين العينين
هناك ما هو أكثر عمقًا من كل هذا الهراءْ.
بعيني الأخرى
أرى
هذا النسيج المتشابكَ،
المليء بالفرحْ
المغلق على الألمْ
أرى أنهُ لا يزالُ طفلاً
ينضجُ كموزة في غير أوانها،
أراه بالعين الأخرى،
يستعيدُ ظلالا بعيدةً
شرفاتٍ لشموسٍ غائمةٍ
وشلالا كاملا من الأحلامْ.
أرى بالعين الأخرى
أرى الأيامَ تجمع متاعها
وتبحثُ عن مضجع هادئ
لهذا النسيجَ المتشابك،
لي، في حديث آخر.

-2 شلال من الورد

ليس هناك أقسى من هذا.
أرخبيل كاملٌ منَ الانتظار،
وحينَ يشرق القمرَ
أغيبُ.
أرى
ولا أرى،
هذا الجدارُ يشد انتباه العابرينَ
بينما أنتشرُ في كل اتجاه:
خلف هذه المساحة الرخوة
والمسافات المفترضة،
أنهارٌ من الحنين،
شلالٍ من الوردَ المنسي
وطفلْ.

-3 صانع الأرق

لا أعرف شيئا عنك.
الهواءُ في رئة الآلة ليس ملوثا كما في الشارع
ثمة أكياسَ هوائية إضافيةٌ
ثمة حراس مفترضونَ
وجوه متعددة لوجه واحدٍ
متآلفةٌ،
ثمةَ ما نسميهِ لبساً في العادةِ،
في هذا النسق غير المنطقيِّ
لا أعرف شيئا عنك أيتها الكائناتُ الرخوةُ
لا أعرفُ ما الذي خلف الصفحة
وما الذي يوحي به عالم هاربٌ إلى الأمامْ.
في انتظار ذلكَ،
أمام الشاشة المشوشة لخيال مزعوم
لا تزال أصابعي تزرع حبات الأرق !

-4 خطى مسروقة

يشغلني وجه غامضٌ.
أداري الحيرةَ وأتقدمُ.
الأشجار على الطريقِ مجرد أشباح،
وخطَاي المتزنةُ... مسروقةٌ.
ها هو الوجه " العائدُ من خلف الزمنِ،
ها هو يطلّ من غيمةٍ تشبه الحلمَ قليلاً،
وأنا، بالمقابل، شاردٌ في المعنى
هاربٌ من سفه الفكرة العالقة في القلبْ:
عندما يتعلق الأمرُ بالحنينِ
ثمة أقدام تترنح إلى الخلفِ. بعثٌ قبل القيامةِ !

-5 على مهل:

رويدا رويدا
يتأثث العمر بالأشياء الصغيرة،
بالصداقات العابرة،
بتلك الممتدة كخيط المطر،
بالحب الشبيه بالموج،
وبالضغائن الحقيرة.
رويدا رويدا
أكتشف أن العمر شاحنة قديمة
وأن ثمة متلاشيات كثيرة على ظهري،
وأن الشاحنة تمضي بسرعة باتجاه الهاوية.
رويدا رويدا
تصعدُ الأشياء،
والوجوه،
والاستيهامات التي مرت على الجسد،
تكبر بينما الوجود كلهُ
يتضاءل
ويستسلم للعدم الأسرِ،
رويدا رويدا...

-6 جهل:

لا أعرف كثيرا من الأشياء.
ببساطةٍ
يسرحُ السؤالُ في مكان ما
ولا يصعد إلى سطح الوقتِ.
الحلمُ جرسٌ ناعمٌ
لا يرقى في السلم كي يصير معرفةً.
يظل معلقا بين بين،
يتوسلُ الأفق
وامتداد الروحْ؛
يتوسل أن أسأَلَ عن الغائم من الكون
وأن أُجيِّش علامات الاستفهام
على باب العقلِ
لكيْ أرى.

-7 خصوصية

وددت أن أرتفعَ قليلا لأرى ما خلف الذات.
الكلام كثيرٌ،
وأنا اعتدتُ على ما لديّ.
اعتدت على صداقة الظل
أفرحُ كلما امتدت يدٌ لا أعرفها إليّ،
اعتدتُ على الفرح المفاجئ
وعلى الصدفة تقطر من سماء رمادية
(السماء كما أريدها).
وددتِ أن أرتفع قليلا:
أجنحةٌ لا مرئية؛
ريشٌ من ضوء؛
هكذا تدثرني الطبيعةُ بعشقها،
فليس خلف الذاتِ شيءٌ ذا بالٍ،
ليس خلفها ما أتصورهُ
ولا ما ينسجهُ هذا الخيال المتقلبُ،
وكل ما هناكَ
أنني اعتدتُ على صداقة الظلّ
وعلى وجهٍ... ليسَ من شأنِ أحدٍ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقوفٌ خـائفٌ

■ سعيد موزون

(صوتان):

- إذن أنتَ تخاف..أو تستعد لتخاف!
- سأجيبكَ لاحقاً..
- متى؟
- .. ربما حينما أستردُّ شموخي الذابل..

****

(صوتُ الخائفِ مِنْ وعَلَى نفسه):

- دب الحزن في عروقي وجاء الشرود ليحمل ما أكله الحزن على أجنحة الكآبة، هل فعلاً دب الحزن في عروقي وجاء الشرود ليحمل ما أكله الحزن على أجنحة الكاآآآآبة..؟ انتهى كل شيء.لا أقوى على الوقوف، أنا خائف، أؤكد لكِ ذلك، أنا خائف، يفتكني الحزن والرماد الذي يتساقط مني الآن ليتراكمَ على حافة الطريق التي تشهد فراقنا..
- إذن تْقُوووو..!

****

(صوتُ الخائفِ معها/ مِنْها/ فِيهَا/ وعليها):

ابتلع الأسى آخر عهد لي بالبِشْرِ، هل أقف بعدها يا ترى ..؟ أُغمغمُ .. أبكي كطفل لم يرَ أمه قط، ثم أنزلقُ في صمت رهيب، أحدق في الغروب بعينين دامعتين ووجه غارق في الألم، وألوّح في الفراغ ذات اليمين وذات الشمال بيد مرتعشة وبصري تائه شاخصٍ في عرض الأفق، وبهدوء بالغٍ أهمهمُ شاردا وباكيا بحرارة:

- ودا .. وداعا أيها الغروب حتى غروب آخر.

يُداهم نسيم المساء رغبة جديدة في البكاء فَيَئِدُ بعضها، غروب الشمس يتغلغل ليس في الأفق فحسب بل في داخلي أيضا، إحساس غريب يستبد بي، يأخذ بتلابيب الفناء ليلطم قطرة خجولة من الأمل ظلتْ تتردد في القلب ونحن على حافة الفراق، قلتُ بصوت مُتْعَبٍ لا يخلو من انهيار حقيقي:

- لا أدري لماذا يقتحمني الاكتئاب وأنا أودعك اللحظة!
- كأني بك تودع الوجود، ما بك؟
- لا شيء.. أحس فقط وكأنني فهد محبوس في قفص قاسٍ..

أرسلتُ عينين غاصّتين في الألم إلى ألق عينيها، وقلتُ متخطيا انتظارها لجوابي:

-آه .. هل تذكرين اليوم الأول يوم التقينا، كنتُ أبدو واقفا بعض الشيء أليس كذلك..؟
- وستظل كذلك إن شاء الله.

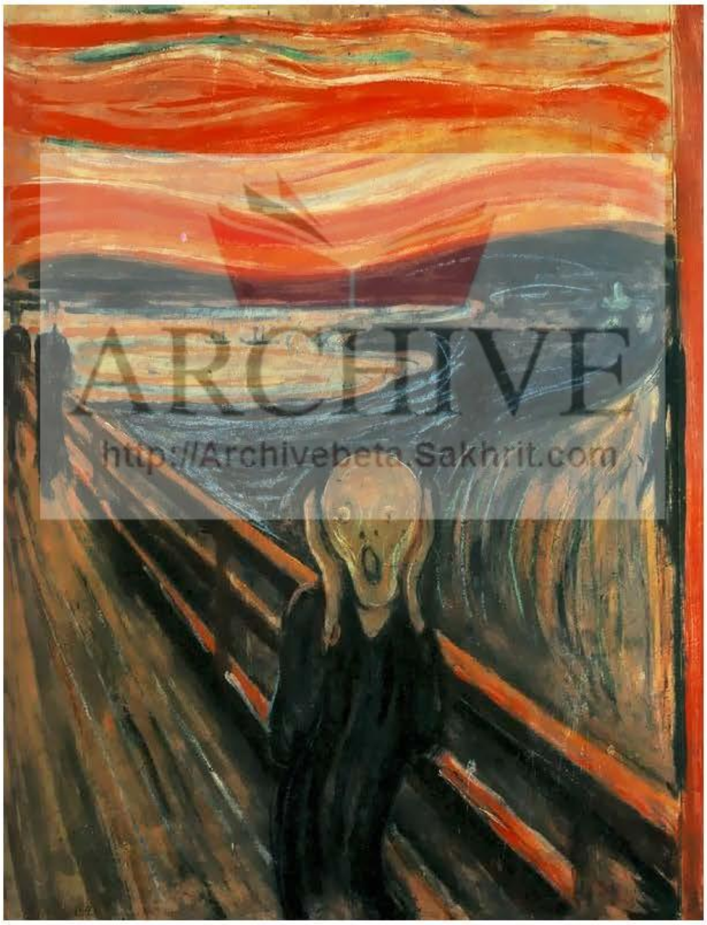
ابتسم داخلي بسخرية بالغة لم تطل فأخفيتها بسرعة حالما لاح لها الشتات في ثغري الجاف، فقلت لها وأنا ألحظ دهشة مفاجئة تتردد في تقاسيم وجهها الجميل:

- كنتُ واقفا لما كنتِ تساعدينني على الوقوف وتعلمينني ذلك لكن..

أمسكتْ عن الكلام، والدموع تداهمني وتبلل رجولتي، وتجتاحها من حيث لا أدري، نفسي تتعرى وتنكشف بلا مساحيق، تفضح نفسها بنفسها.

امتد صمت ثقيل بيننا، حلّق نورس فوق هامتينا، حدقتْ فيه طويلا ثم أدارتْ بصرها نحوي، أشارت إلى النورس فوْقنا وقالت باهتمام:

- أَتَرَى هذا النورس؟ هل يسقط الآن وهو يخترق بجناحيه شموخ السماء؟
- هو خُلق للسماء فكيف سيسقط منها؟
- ..هل تراه؟ إنه عظيم!
- عظيم فقط لأنه في السماء يطير.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- لماذا لا تكون عظيما مثله؟
- العظماء لا يصلون إلى السماء ولا يعيشون فيها!
-تستطيع أن تصل يوما.

نتّت عني ابتسامة فاترة، أرخيتُ بصري إلى الأرض وأنا أسخر من كل شيء: من نفسي، وسقوطي، وترددي في الوقوف، ونهايتي.قلتُ وصدري كأن صحراء لهيبة تنزل على ضيقه لتشعل فيه المزيد من الكآبات:

- أستطيع أن أصل يوما؟؟ ربما ومن يدري..؟
- ممّ تخاف؟
- ألاّ أقف بعدكِ.
- لا تخف، أنا حاضرة معك دائما في وجدانك.
- وجداني هاجت فيه عقارب الأسى والضجر..
- هَيّءْ رئتيك لهواءٍ جديد، وانسَ ما كنتَ تتنفسه في واقع الناس وواقعك دفعة واحدة.
- أنا أتنفس هواءً كأن فيه حجارة من سجّيل!
- إجْعَلْهُ عبقاً من ورود الربيع.
- سأحاول.. لكنني أخاف ألا أقف بعدكِ.. كل رغبة في الوقوف تنفر مني وتتلاشى، لستُ أدري لماذا؟ لماذا..؟

ابتسمتْ، وقالت بدعابة:

- إذن نحن نراهن في حلبة الحياة على فرس ضعيفة واهنة ..ما هذا الذي تقول؟ لا تشد الرحالَ طويلا إلى الماضي واحشرْ نفسكَ في الحاضر وامتدّ فيه، سأدعو الله أن يجعلك واقفا إلى الأبد..

ابتسمتُ، أو بكيتُ/ لا أعرف.. نظرتُ إلى هيبتها وقدّها الوديع، أمعنتُ النظر فيها طويلا، لم أشأ أن أخرج عيني من عذوبتها طرفة عين، أردتُ أن أملأ نفسي بشيء منها حتى لا يتلاشى - إطلاقا- شيء منها في داخلي، كان ذلك وداعنا، قلت والدموع تملأ صفحة وجهي الشاحب:

- شكرا لك على كل شيء.
- لا تشكرني واشكر الله.

صمتتْ هنيهة ثم أفاضتْ حنانها وجماله على انهياري، وقالت وقد مسّها بعض الذي مسني من العبرات الخانقة:

- إإإإ.. نك واقف دائما، فلا تخف، وارحل من وهم اسمه الخوف..

راحت. آه..! ذهبتْ مع آخر شعاع لشمس الأصيل، غابتا معاً لكنها وحدها ساطعة في أعماقي مهما غربت أختها، ومن يدري ربما أستغني عن هذه ما دامت هي تنير باطني لأقف بلا خوف!

****

(صوت الخائف مِنْ وعَلَى نفسه):

..مسحتُ المرآة، تهيأتُ لأضعها في رفوف الذكرى، سخرتُ من دموعي المتدفقة كَالبَوْلِ الْمَزْرُوم/ كَمَخَاطٍ مُتدفقٍ في أنفِ طفلٍ يتيم/ في طقوسٍ لاَزَوَرْدِيَّةٍ على صفحة المرآة، وسخَرتُ من الأيام التي سحقتْ كل شيء، ثم قرأتُ قصيدتي القديمة:

(في حضرة المرآة)
كَسَري المرآة ألا ترينني فيكِ؟
لماذا تنظرين إلى المرآة كالغريب؟
انظُري إليَّ
كيْ تَرَيْنَكِ فِيَّ
واجعليني فيكِ أغيب..

ضحكتُ مني، خفتُ مني، فخلدتُ إلى النوم لعلي أتخففُ مني ومن خوفي ..

تغييب الصراع الاجتماعي في البرامج التلفزيونية

بيت الحكمة

■أحمد القصوار

يتم الترويج لغياب الصراع الاجتماعي تصريحا أو تلميحا، سرا أو علانية في أغلب البرامج الحوارية و/ أو سياسية أو اجتماعية أو فنية...، بل وحتى في البرامج الوثائقية الواقعية أو التاريخية أو البيوغرافية.
وللتدليل على ذلك، سأقف بإيجاز عند أربعة برامج تلفزيونية مغربية ذات مضامين اجتماعية ووثائقية واقعية.

الخيط الأبيض ...أسر وحلول

تسمح عينة صغيرة من حلقات «الخيط الأبيض» و«أسر وحلول» بملاحظة الآليات المستترة التي تخفي كل أنواع الهيمنة والظلم الاجتماعي مقابل التبئير على أبعادها الفردية والفرجوية. هكذا، يتم تقديم المشاكل الأسرية والاجتماعية من زاوية نظر فردية أو أخلاقية أو نفسية. فالمسؤول عن الوضع أو الحالة المطروحة إما أن يكون سوء تفاهم غير مقصود أو تصرف فردي مناف للأخلاق والعادات أو حتى للقانون أو «مريض نفسي» لم يستطع «التكيف» مع واقعه أو أسرته أو أبنائه، وقس على هذا المنوال.
كما يتم عزل الظواهر والحالات المقدمة عن أسباب تشكلها الاجتماعي، من خلال طمس أشكال الظلم واللامساواة وعدم تكافؤ الفرص والهيمنة التي تدفع الفئات المسحوقة دفعا إلى التخبط في أعطاب نفسية واجتماعية لا أول لها ولا آخر (مشاكل إرث، زوجة «هاربة»، أب «غير مسؤول»، إخوة متخاصمون...).
من ثمة، تتحول بعض الحلقات إلى «فراجة» و«شو» لمشاهدة «المطبخ العائلي»، أكثر مما تكون فرصة للاستفادة من تحليل اجتماعي أو نفسي أو استشارة قانونية حول الظاهرة أو الحالة المعروضة.
في «الخيط الأبيض» يتولى كل فريق تقديم روايته عن أصل النزاع أو الشقاق أو الفراق. يتوارى العالم المحيط بالزوجين أو الأسرتين أو الإخوة، الخ، حتى يصير الوضع معزولا ومجتثا من جذوره الإجتماعية والثقافية والإقتصادية. بالمقابل، غالبا ما يتحمل الطرفان أو أحدهما المسؤولية عن الوضع، مهما بلغت درجة تعقيده وتعدد أبعاده وأسباب نزوله. تتولى منشطة البرنامج طرح الأسئلة التفصيلية و تتبع دقائق الأمور في رواية كل طرف، حيث تحضر المآخذات والإنتقادات والعتاب وتقديم المطالب (صلح، حق في إرث، معلومة شخصية أساسية..). كما تساهم الروبورتاجات التي تؤثث البرنامج في التبئير المكثف على الما هو فردي أو عائلي من منظور ضيق يغيب العالم الإجتماعي والمحيط السوسيوقتصادي والأصول الإيديولوجية المتحكمة أحيانا في المشكل أو الحالة.
وهذا ما تساهم الحلول العلاجية النفسية في تكريسه، حيث لا تضع اليد على الأصول الإجتماعية والإيديولوجية التي تساهم في الإكثار من مثل تلك النزاعات. ولأمر ما تكون الحالات التي يعرض لها» الخيط الأبيض» و«أسر وحلول» غالبا من أوساط شعبية وفئات مستضعفة. ولأمر ما لا نرى أثرا للفئات المهيمنة اقتصاديا واجتماعيا وإيديولوجيا في البرنامجين، ما دامت تحل نزاعاتها بخيوط بيضاء داخلية قد لا يسمع عن وجودها احد؛ مثلما توضع الحلول لأسرها بعيدا عن عدسات الكاميرا و«تلصص» المشاهدين.

من أخطر المجرمين... إلى مسرح الجريمة

والملاحظ أن البرامج الجديدة التي تصور مشاهد لجرائم سابقة وتسلط الأضواء على أبعادها النفسية بالدرجة الأولى (أخطر المجرمين، مسرح الجريمة) تعزف على نفس هذه النغمة. يتم التبئير بشكل كبير على الدوافع النفسية للـ«مجرم» ومسرحة أحداث ومشاهد الجريمة (من الإعداد إلى التنفيذ...)، من جهة، وعلى المجهودات والخيوط الدقيقة التي ساعدت المحققين على تعقب أثره. يتم تقديم الجريمة كواقعة فردية أو جماعية تخص رجال الشرطة بالدرجة الأولى، والحال أن أبعادها الاجتماعية والاقتصادية مغيبة بشكل شبه كامل.
إن التعاطف مع الضحية أو الضحايا ودغدغة الشعور بالكراهية والرفض لفعل الجريمة ومرتكبها لن يمنعنا من إخفاء المسببات الاجتماعية والتربوية والإيديولوجية والمآزق الإقتصادية التي تفعل فعلها في ظهور «أخطر المجرمين». لا بد من الوقوف على «مسرح الجريمة» الإقتصادية والإجتماعية في بعض أحياء المجرمين، مثلما نحتاج إلى «إعادة تمثيل» أفعال «أخطر المجرمين» الإقتصاديين والإجتماعيين الذين أفسدوا البلاد والعباد.
إن التركيز على البعد الأمني له وظيفة اتصالية تساهم في تحسين صورة رجال الشرطة، وأخرى تثقيفية تساهم في تقريب عمل رجال الأمن المكلفين بالتحقيق في الجرائم الى جمهور المشاهدين. كما أن الاستعانة بآراء وتحليلات متخصصين نفسيين يضاعف من هيمنة المقاربة الفردية الجزئية للظاهرة/ المشكلة/ الجريمة، وبالتالي يحجب هذا الصنيع آلية خطيرة من آليات التضليل الإعلامي من خلال تحميل الأفراد/ المجرمين كامل المسؤولية.
ذلك أن المسؤولية الجنائية لا تنفي المسؤولية الاجتماعية ومسؤولية الساسة في اعتماد السياسات الكفيلة بالحد من الجرائم الخطيرة التي يتم التطبيع معها رويدا رويدا، بفضل توابل المسرحة والتشويق وتداول أخبار الجرائم على نطاق واسع في أغلب الوسائط الإعلامية التقليدية أو الجديدة، حتى صارت «أخبارا عادية». يتحول بعض المجرمين إلى «نجوم» عند المشاهدين مما يضاعف من حجم «الأسطورة» التي صاغتها الأوساط الشعبية عنهم في هذه المدينة أو تلك، أو ربما في المغرب كله (نينجا، ولد....).
لا شك أن هذه النوعية من البرامج تلقى إقبالا عند أغلب مشاهدي تلفزيونات العالم، إلا أن المبالغة في التفصيل الممل للبعدين الأمني (التحقيق) والنفسي (الدوافع...) يعرف المشاهد المغربي على بعض تقنيات التحقيق البوليسي وطرائق تخطيط وتنفيذ الجرائم «الخطيرة» ومسبباتها الداخلية. والحال أن هذا الدور تقوم به السلسلات البوليسية التلفزيونية على أحسن وجه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التلازم الوثيق بين الأدب واللسانيات: الشكلانيون الروس نموذجا

مراد ليمام

تستهدف هذه الدراسة الكشف عن علائق الأدب واللسانيات بكيفية ضمنية، وخاصة علاقات الدراسات الأدبية بتحليل الخطاب. فلقد استطاعت اللسانيات أن تحقق شرطي العلم الأساسيين: تحديد الموضوع، وصياغة المناهج الملائمة لدراسة الموضوع قصد استنباط القوانين وإرساء القواعد الضابطة لمضمار هذا العلم. إذ تناسلت النظريات، وتميزت اتجاهاتها، تحدو أصحابها الرغبة في الاستئثار بمنهج يدلل صعوبة وصف نظم الأسس وصفا علميا. «**ولعل ذلك ما يبرر الاحتفال الكبير الذي حظي به علم اللغة في مضمار النقد الأدبي. قياسا بالعلوم الإنسانية المختلفة، لاشتراكها في الاهتمام ب (اللغة) سواء باعتبارها منظومة تجريدية أم باعتبارها ممارسة كلامية، ورفد علم اللغة للنقد الأدبي بمفاهيم وقوانين لغوية مدققة. مما أتاح إمكانية تمييز خصوصية الخطاب الأدبي والنصوص الأدبية**»1. فالتفكير في الأدب يستحيل دون التفكير في اللغة. فيكون المجال الذي تقترب فيه اللسانيات من الأدب هو تحليل الخطاب الأدبي، عندما تريد إنارته بالبحث المفصل عن وسائل التعبير التي دبج بواسطتها. كما يتمثل الهدف في صياغة فرضية تفسيرية أو تأويلية حول الخطاب الأدبي وبيان كيف أن الوسائل اللسانية تدعم التفسير أو التأويل.

«**إن اللسانيات تستطيع أن تعطي الأدب هذا النموذج التوليدي، فهو مبدأ كل العلوم، وما كان ذلك كذلك، إلا أن المقصود هو أن نعمل ببعض القواعد لكي نشرح بعض النتائج. وسيكون موضوع علم الأدب إذن ليس في السؤال لماذا يجب أن يقبل هذا المعنى... ولكن في السؤال لماذا هو مقبول. ولن يكون هذا بموجب ما تقضيه القواعد الفقهية للأدب. ولكن بموجب ما تقضيه القواعد اللسانية للرمز. وإننا لنجد هنا، مهمة اللساني الحديث وقد اندرجت في سلم علم الخطاب**»2.

إن الخطاب وعلم تحليل الخطاب هو ممثل هذا المشغل الذي يتخذ من اللسانيات منطلقا، ومن الأعمال الأدبية مادة للدرس للخروج بنظرية في الخطاب الإبداعي على أسس ثابتة.

من هذا المنطلق، تسعى اللسانيات -وهي تطمح- أن تكون علما في تناول كل ما يخص الخطاب الأدبي، إلى تحديد ثلاثة عوامل على الأقل:

- «**إلى ما تتسم به اللغة من (مرونة) عجيبة تمكن من أن يقال الشيء نفسه بأشكال متنوعة لا حد له.**
- **إلى (إبداعية) اللغة التي تمكننا انطلاقا من أشكال متوافرة لدينا من ابتكار استعمالات على جانب قليل أو كثير من الطرافة.**
- **إلى (موسيقية) اللغة ينتج منها اقتران الاستعمال الأدبي للغة بآثار إيقاعية ورنات جل بنوع التناغم**»3.

إن القدرة على التعبير عن الشيء الواحد بأشكال متنوعة؛ نشاط لغوي. هو في أبسط مظاهره مجال لإبداعية تزداد فيه الجمل اتساعا شيئا فشيئا بحسب هندسة معمارية تفجر بنية إيقاعية، تظل أكثر قربا من مواثيق التقنيات الموسيقية. مما دفع ببعض النقاد إلى حصر الأدب ونصوصه في البعد اللساني، واستلهام مناهج لسانية تفتح إمكانية تأسيس خطاب علمي في النقد الأدبي المعاصر.

داخل هذا الإطار، سنسعى إلى إلقاء الضوء على التبنين المفهومي للخطاب الأدبي في نظر نقاد الأدب، من خلال إبراز أدوار ومراحل تطور الخطاب حتى استوى بالشكل الذي نعرفه اليوم. ولعل الشكلانيين الروس هم من وضعوا اللبنات التأسيسية لبناء القواعد العامة للخطاب الأدبي في دراستهم للشعر والنثر ممهدين بذلك للخطاب وعلم تحليل الخطاب.

فقد تأسست عام 1916 جمعية روسية لدراسة اللغة الشعرية، سيطلق عليها الشكلانية الروسية. ومن الضروري وصل هذه الأخيرة، بكيفية متسعة الأفق بازدهار اللسانيات البنيوية وخاصة أعمال حلقة براك. لإبراز ذاك التوجه الأدبي والجمالي الذي نشأ في العقود الثلاثة الأولى للقرن العشرين، «**والذي يلح على إبراز قوانين الخطاب الأدبي الداخلية ويرفض المشهد التاريخي الذي هيمن آنذاك في حقل النقد**»4.

فلقد شغف الشكلانيون الروس بالبحث عن القوانين الداخلية التي تمكننا من القبض على العمل الأدبي، ما دام «**المنطلق الطبيعي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها. فبعد كل شيء، نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هي التنوع التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها**»5. لهذا تعتبر الشكلانية الروسية انعطافا في الفكر الغربي، تظافرت مع جهود متزامنة ومتماثلة كالتكعيبية في التشكيل واللانصونية في الأدب. وغدت اتجاهات متعددة كان لها نفس المنبع -أي إعطاء الأولوية بدءا أو ختاما للشكل الأدبي- حول نظرية اللغة الشعرية.

هكذا، أعطيت أهمية خاصة للشعر من خلال التركيز على المكونات اللسانية. أي على شكله؛ إن شكل العمل الأدبي هو كل قيمته. ويعرف هذا عند الشكلانيون الروس بمبدأ الإحساس بالشكل. «**وهي نتيجة تأتي من النظرية العامة للغشتالت التي يعتنقها الروس. فليس للتفعيلات وجود مستقل. وهي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة. والوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن**»6.

ضمن هذا المنظور، انكب الشكلانيون الروس على توزيع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، وحدود الشبكات الصوتية والأشكال التي ترتبط بوزن الشعر. ورفضوا النظر إلى التفعيلة بصفتها وحدة الإيقاع الأساسية. كما ميز هؤلاء بين الشعر والكلام اليومي: فالشعر لا يحيل على شيء خارج عنه، بينما الثاني ذو وظيفة مرجعية. وقد توصلوا إلى ذلك من خلال تقسيمهم الكلام إلى ثلاث مستويات: مستوى اللغة المعياري، ومستوى الكلام العادي أو اليومي، ومستوى اللغة الأدبية والشعرية. فمن خلال هذه الأخيرة تبوأ مبدأ الوزن والإيقاع مكانة رفيعة في بحوثهم. «**يطبق الروس في دراسة الشعر العادي الموزون، مناهج إحصائية لكشف العلاقة بين النمط وإيقاع الكلام. فهم يتصورون الشعر على أنه نمط من التناغم المحكم بين الوزن المفروض وبين الإيقاع العادي للكلام، والسبب في ذلك، كما يقولون بشكل مدهش: هو أن الشعر (عنف منظم) يرتكب بحق اللغة اليومية. وهم يميزون (الدافع الحقيقي) من النمط. فالنمط سكوني ترسيمي و(الحافز الإيقاعي) ديناميكي تقديمي**»7.

فقد جمعوا هنا بين نظرتين للإيقاع والوزن، إحداهما تستدعي دور المنشد كشرط لازم للإيقاع، بينما تصوغ الثانية الإيقاع ضمن تطور متسع، فتضمنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة. فالوزن موضوعه أصداء الحروف المسموعة وفق التقسيم الزمني كصيغة صرفية ودلالية ملموسة بشكل مباشر في انتظامها وتنوعها. أما الإيقاع فهو تقسيم للزمن بالنغم موضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس. متغير وغير مرتبط بالصيغة الصرفية بل ببناء القصيدة وطريقة تركيبها. غير محسوس إلا بدرجات صوتية محددة حيث يمثل البنية الإيقاعية الكلية للنص الشعري. «**إلا أن ما هو أكثر أهمية من ذلك أن كل إنشاد للقصيدة هو أكثر من القصيدة الأصلية. فكل أداء يحوي عناصر خارجية عن القصيدة كما يحوي خواص التلفظ وطبقة الصوت والتوقيت وتوزيع النبرات -وهي عناصر إما أن تحددها شخصية المنشد أو أنها أعراض ووسائل جاءت من تفسيره للقصيدة**»8.

إن الإيقاع يضيف إلى نمطية الوزن علاقات أخرى بين مستويات النص الشعري الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية، يحكمها التناوب بمظاهرها المختلفة. «**إذ لا بد أنها تلونت بفردية المؤدي الذي يضيف إليها تفاصيل ملموسة في التوقيع والترجيع والتنغيم...إلخ**»9. فمبدأ الإحساس بالشكل في النص الشعري الواحد، تتحقق فيه الفنية بمقدار ما يتردد على إلقائه أو إنشاده من الأشخاص والحالات.

وعلى صعيد الدلالة والمعجم، جاء الشكلانيون الروس بمصطلح التغريب. يتضافر فيه الإيقاع - في مستواه الصوتي - مع الصورة الشعرية لخلق مبدأ الإحساس بالشكل. إذ يدعو الشكلانيون إلى التجديد اللغوي والخروج عن الجمود الذي ران على اللغة طوال المذهب الكلاسيكي، «**بزيادة نظام المدخول التصوري من جانب الأديب المبدع. وهذا فإن التغريب لا يعني بالضرورة عند شلوفسكي كسر ألفة مفردة اللغة بل كسر ألفة الأشياء ذاتها**»10.

والواقع أن التغريب ذو ارتباط أيضا بالنظرة الشكلانية لحركة الأشكال الأدبية. وهكذا، وتماشيا مع مبدأ الإحساس بالشكل والإيقاع والوزن وقانون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإغراب. اهتم الشكلانيون بالأشكال والأعمال الأقل قيمة تاركين أهمها، لأنها بحكم العادة استنفذت ودخلت في باب المألوف والعادي.

وعلاوة على ذلك، انكب الشكلانيون على تشييد نمذجة للحكايات انطلاقا من الأشكال البلاغية. حينما سعى بعضهم إلى وضع نحو لبعض أجناس النثر على غرار نحو الجملة. على اعتبار أن القصة مثلا، شبيهة في ترتيب معالمها بالجملة في ترتيب كلماتها. ومع هذا يبقى الفرق بين دراسة الجملة ودراسة الحكاية واضحا، حيث أن دراسة الحكاية عند الشكلانيين خاصة، تهتم بتبيان الارتباط السببي أو المنطقي بين أجزائها.

أما الرائد الفعلي في هذا المجال فهو فلاديمير بروب الذي حلل في كتابه (علم تشكل الحكاية)، الحكايات إلى وحدات ووظائف، بتوجيه اهتمامه إلى الأحداث بناء على سيادة الاعتقال القائل: أن الشخصيات تتغير باستمرار، ولكن الأحداث في الحكاية الشعبية الروسية محدودة. وقد استعرضها في مائة حكاية فوجدها لا تزيد عن واحد وثلاثين حدثا بارزا أو إحدى وثلاثين وظيفة كوظيفة الغياب والفقد... ويعرف فلاديمير بروب الوظيفة «**بعمل الشخصية من وجهة نظر دلالته بواسطة سياق محكي**»11، استخلصت بعد مقارنة وتفريد البنية المنطقية لمئات وآلاف الحالات. وبغية توخي الدقة التامة، يتبنى الباحث مصطلح (نضد) الذي يقصد به «**تتابع الوظائف كما تقدمه لنا الحكاية ذاتها. إن الخطاطة التي نستخلصها منها ليست نموذجا مثاليا ولا إعادة بناء وحيدة كانت موجودة في وقت ما ...إنها خطاطة النضد الوحيدة التي هي أساس الحكايات العجيبة**»12 من هنا يسترفد بروب مصطلح (مدار) للدلالة على «**مجموع الأعمال والأحداث التي تتطور حسيا في مجرى الحكي**»13. فيصبح النضد كالواحد الكثير في مرائي مرياه: فلمدرات عديدة نضد واحد كعامل ثابت، بينما المدار هو عامل متغير. طبقا لهذا المعطى التصوري يمكننا إطلاق تسمية بنية الحكاية على: مدار+ نضد. فالمدار هو المحتوى في حين نجد النضد «**يدخل في شكل الإنتاج النثري. من هذه الوجهة من النظر، قد يندمج العديد من المحتويات في شكل واحد**»14. إنه مجموعة من القوانين والقواعد الشكلية الضابطة لسيرورة الحكي: «**إن لدينا هنا قوانين شكلية (النضد) هي من الصرامة بحيث يدل جهلها على ارتكاب أخطاء فاحشة... هذا (أي المحتوى) لا يمكن تحليله علميا وموضوعيا إلا بعد أن يتم توضيح القوانين الشكلية للإنتاج الفني.**»15

ويقر بروب أن تحديد الوظائف هو ثمرة المقارنة والتحليل المفصل لمادة الحكاية التي يتكون جسمها من أجزاء (Episodes)، وهذه تبنى من ثلاث مقطوعات séquences:

تدهور ← تحسن.
استحقاق ← جزاء.
ذنب ← عقوبة.

ولقد أفاد من هذا القالب الأساسي للحكاية السيميائيون البنيويون لاحقا في تحليل الحكاية العجيبة.نظير ما فعله كلود بريمون حينما استخلص أربعة أنماط للتحليل المرفولوجي للحكاية العجيبة الفرنسية*.

وفوق ذلك، يفصل الشكلانيون الروس بين الحكاية (القصة) والبنية السردية (الخطاب). فالأولى تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم، وترتبط الثانية بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة والتعبير عنها. هكذا يرى توماشيفسكي «**أن البنية السردية (Sujet) هي العقدة معروضة من خلال وجهة نظر أو (بؤرة سرد). أما الحكاية فيمكن أن يقال أنها تجريد من « المادة الخام» للقصص (تجربة الكاتب وقراءته...إلخ). والبنية السردية تجريد من الحكاية أو من الأفضل أن نقول أنها تركيز أكثر حدة للرؤية القصصية**»16.

لقد كانت تعييناتَ ومبادئ الشكلانية الروسية ثورة في مجال الأدب، وخروجا عن التعريف الكلاسيكي. وفي هذا الصدد يجمل إيخنباوم أهم المحطات التي مر بها النقد الشكلاني في أربع محطات هي:

-1 «إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية. وما استتبع ذلك من نتائج ودعوات إلى إقامة بلاغة جديدة تضاف إلى البويطيقا.

-2 انطلاقا من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد، تم التوصل إلى مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة.

-3 انطلاقا من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن تم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظم- معجم- دلالة).

-4 انطلاقا من تحديد مفهوم النسق والوظيفية ثم الانتقال تصور جديد لتطور الأشكال التاريخية17.

خلاصة بالنسبة لما يقرب نظريات الشكلانية الروسية من الخطاب هو اهتمامهم بمسألة الأدبية (علم الأدب) «**إن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى. وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد**»18.

وبتعبير أدق، سيكون موضوع الأدبية هذه المرة هو الخطاب الأدبي. «**إن ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي**».19

بناء على ما قيل، استتبع الشكلانيون الروس تحديثا للشعريات وتفعيلا للبلاغة. ففتحوا السبل أمام تحليل الشعريات البنيوية التي أرادت أن تكون علما للأدب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

-1 جان.لوي كابانس. (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية). ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي. دار النشر: الملتقى. الطبعة الأولى 2002 (الصفحة 12)

-2 رولان بارط. (نقد وحقيقة). ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. الطبعة الأولى: 1994. (الصفحة 93-92).

-3 روبير مارتان. (مدخل لفهم اللسانيات)، ترجمة: د.عبد القادر المهيري. المنظمة العربية للترجمة. الطبعة I سبتمبر 2007 . الصفحة: 190.

-4 جان لوي كابانس. (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية). ترجمة عبد الجليل بن مجمد الأزدي. دار النشر الملتقى. الطبعة 1 – 2002 (الصفحة 105)

-5 رينيه ويليك.أوستين وارين: (نظرية الأدب) –ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب. المؤسسة العربية الدراسات والنشر / ط.3 (الصفحة 145)

-6 المرجع نفسه (الصفحة 176)

-7 المرجع نفسه (الصفحة 176)

-8 المرجع نفسه (الصفحة 152)

-9 المرجع نفسه (الصفحة 152)

-10 د عبد العزيز حمودة، (المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك). عالم المعرفة العدد 232. (الصفحة 128)

-11 كلود ليفي ستراوش. فلاديمير بروب: (مساجلة بصدد تشكل الحكاية.). ترجمة: محمد معتصم. الناشر عيون المقالات. الطبعة1988-1 (الصفحة 74)

-12 المرجع نفسه (الصفحة 75)

-13 المرجع نفسه الصفحة 7813

-14 المرجع نفسه (الصفحة 80)

-15 المرجع نفسه (الصفحة 81)

*- انظر كتاب؛ LAROUSSE :Sémio tique narrative et textuelle, 1973.de la page 96 à la page 121

-16 المرجع نفسه (الصفحتين 229-228)

-17 سعيد يقطين: (تحليل الخطاب الروائي). المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. الطبعة الثالثة 1997 (الصفحتين 29-28)

-18 المرجع نفسه (الصفحة 13)

-19 المرجع نفسه (الصفحة 14)

عوالم سردية

■ نجيب العوفي

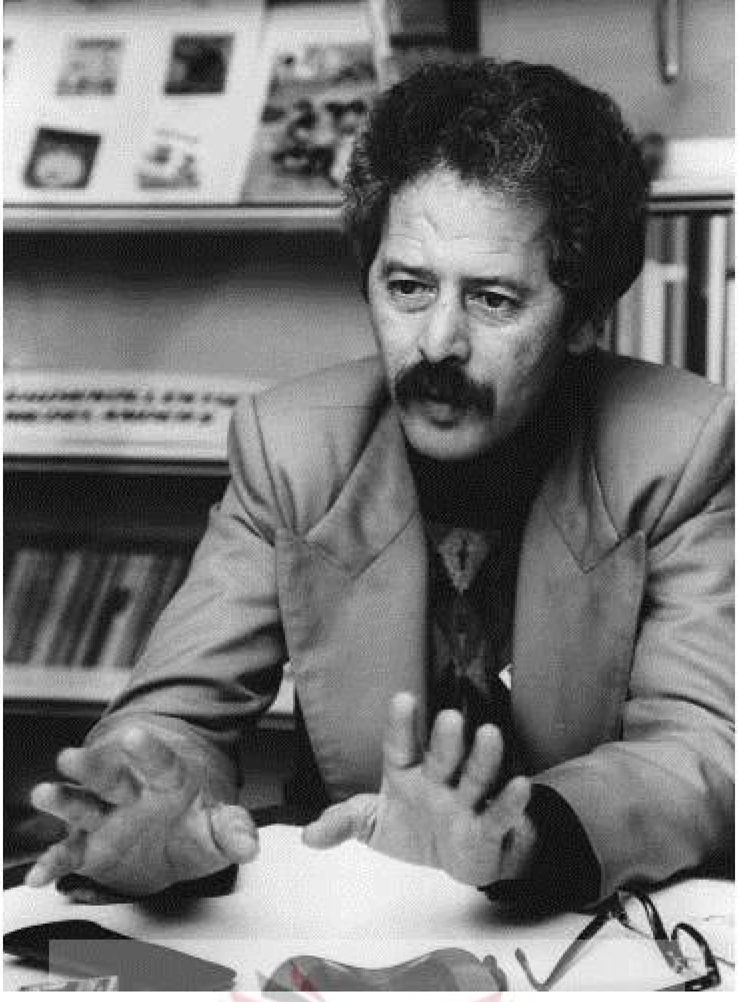
عالمية محمد شكري

في ستينيات وسبعينيات القرن الفارط، كان ثمة فرسان ثلاثة يكتبون القصة القصيرة المغربية بعشق وجدة واقتدار ويتنافسون في حلبتها بدأب وإصرار وهمم / محمد زفزاف وادريس الخوري ومحمد شكري لعب هؤلاء الثلاثة دورا كبيرا في تجنيس القصة القصيرة المغربية وتحديثها وضخ دماء جديدة في أوصالها، كانت المجاميع القصصية الاولى لهؤلاء إضافة نوعية متميزة للقصة المغربية، (حزن في الرأس وفي القلب) لإدريس الخوري و(بيوت واطئة) لمحمد زفزاف، و(مجنون الورد) لمحمد شكري، كل مجموعة تعزف على وترها الخاص. وحين صدرت (الخبز الحافي) لشكري، ولقيت ذلك الترحاب الادبي الواسع من كل حدب وصوب، صار يُنظر الى شكري كنجم عالمي واسم عابر للقارات، وصارت تتردد في الكواليس والمجالس الأدبية، ثلاث صفات ونعوت لهؤلاء الفرسان الثلاثة: محمد زفزاف / الكاتب الكبير، محمد شكري / الكاتب العالمي، ادريس الخوري /الكاتب المغربي، وهي صفات ونعوت لا تخلو من وجاهة ومصداقية. فالخوري كاتب مغربي حتى النخاع وزفزاف كاتب كبير بموهبته الابداعية وشكري كاتب عالمي بالترجمات الجمة التي احتفت بإبداعه. وما أعتقد أن كاتبا مغربيا يكتب بالعربية حظي بمثل هذا الإحتفاء العالمي الذي حظي به محمد شكري في نهايات القرن العشرين.

فلنقترب قليلا في هذه الورقة، من بعض عوامل وأسباب هذه العالمية الأدبية. وهي عوامل وأسباب يمكن اختزالها وإجمالها في الصدق مع الذات والصدق مع الآخرين والصدق مع الكتابة. من اقصى بقعة في الريف، بني شيكر، ومن هوامش طنجة وتطوان ووهران، حلق محمد شكري بجناح الإبداع إلى أقاصي العالم الأدبي. من أقصى شمال المغرب إلى أقصى عواصم الغرب، تلك هي الرحلة النادرة والباهرة التي قطعها محمد شكري، بعصامية نادرة وباهرة قل نظيرها، تلك هي مغامرته، الابداعية والاستثنائية. ومحمد شكري لذلك، اسم مجمول بطينة وحمأة الحياة وعرقها ومعاناتها، قبل أن يلتمع بألق الشهرة ويحاط بهالتها كألمع أديب مغربي وعربي في نهايات القرن العشرين، سارت بذكره الأعارب والأعاجم واخترقت نصوصه عددا عديدا من لغات العالم وألسنه، حتى ليمكن اعتباره في هذا الصدد، سفيرا أدبيا فوق العادة لبلده المغرب، بخاصة، ولوطنه العربي بعامة، علما أن وطنه المغرب قد مارس المنع والقمع على أدبه لسنوات عدة، قبل أن يكفر عن فعلته ويطلق سراحه. وشمعة الإبداع، كشمعة الحقيقة، صامدة أبدا في وجه الرياح العاتيات. وبقدر ما عق الوطن إبنه، احتفى العالم بهذا الإبن. إذا كان معيار قيمة أي مبدع، وقوام شهرته بتجليات أساسا في مدى «مقروئيته» وتداول أعماله بين الناس في أكثر من قطر وصقع، فإن محمد شكري يحقق في هذا الجمال رقما قياسيا وسبقا استثنائيا، وبعد ضمن قلة قليلة من الأدباء العرب تخطى صيتهم الحدود الوطنية صوب الأفاق العالمية، بشكل إبداعي عفوي صرف، لا أثر منه لتوسل الشهرة أو السعي نحوها وخطب ودها ورضاها. وحسبنا هنا الإشارة والتلميح إلى أهم اللغات العالمية التي ارتحل عبرها محمد شكري / الإسبانية، البرتغالية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الهولندية، اليابانية، العبرية... والبقية اتية بلا ريب. ريفي مهمش منبوذ، يقرأ بكل هذه اللغات. إنه لأمر عجب، بل إنه أمر، يدعو للفخار والاكبار. لقد جاءت الشهرة الأدبية محمد شكري حبوا صفوا، قبل أن يجيئها قصدا وعمدا. جاءته من خلال تجربته الإبداعية والوجودية الذاتية الساخنة والصادقة قبل أن يجيئه من أي اعتبار آخر. وبعبارة جاءته هذه الشهرة من خلال «القاع» الإجتماعي والوجودي الذي تحرك فيه شكري وعايشه بمسامه وخلجاته حتى النخاع، حتى السويداء، وعبر عنه ابداعيا بكل الصدق والحرارة والصراحة، وبكل مسامه وخلجاته أيضا، وكأنه يغوص في حمأته من جديد ويصطلي بوقدته من جديد. وتلك بالضبط هي عظمة وقوة شكري، الإبداعية والأدبية. تلك هي الأمثولة الرائعة التي يقدها. أنه يرقى بالهامش إلى القمة، وأنه يجعل من «القاع الشعبي» منجما ذهبيا ومورد عذبا وشلالا، رغم ملوحيته ومرارته، يتقاطر عليه الواردون من كل فج وصوب، وكل ذلك بفضل موهبة شكري الابداعية ومعدنه

> **كوني أكتب بلغتين، مجرد رقص جميل على حبلين تعبيريين رائعين، بدون خلفية وتموقف من أي صنف كان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الانساني، الاصيل وطاقته الادبية المخزنة على مر الايام والليالي، وعبر مشاق الهامش ومغامراته متاهاته الليلية. الموهبة الابداعية + الحنكة الوجودية الخاصة = تلك هي المعادلة التي صنعت ونحتت إسم محمد شكري. وكم في الحياة من هامش وهوامش، وكم في هذه الهوامش من هامشيين كثر يبيتونه فوق الارض وينشرونه في فجاجها، لكن المبدع الهامشي أو الهامشي المبدع، نادر ومفتقد، كما يفتقد البدر في الليلة الظلماء. هنا مرة أخرى، تكمن عظمة وقوة محمد شكري، هنا يغدو شكري فردا ونسيج وحده. حين كتب شكري سيرته الجريئة (الجزء الحافي) بكل الصدق الادبي الجارح والجريح، مستقصيا ادق تفاصيل وجزئيات الهامش والذات، لم يكن يدور بخلده أن تلك الكلمات والحروف الصادقة التي خطها فوق الورق، ستخترق به سياج الهامش لترقى به الى اجواز الشهرة والعالمية. تلك هي الأمثولة الأخرى الدالة، التي تقدمها تجربة شكري الأدبية. أن تخترق أفق العالمية، انطلاقا من الهامش الجغرافي والاجتماعي الخاص الذي تعيش فيه وتكتب منه وعنه. أن تخترق قلوب الناس، في مشارق الأرض ومغاربها، من خلال التعبير الصادق الحميم عن هموم وخوالج قلبك الخاصة، وتفاصيل وجزيئات بيئتك الخاصة. وكيما تخترق بأبداعك جغرافيا العالم، عليك ان تحفر عميقا فيما سماه محمد برادة «الجغرافية السرية» لذاتك ومجتمعك. وذلك بالضبط ما فعله شكري، كما فعله كبار الروائيين والقاصين في العالم، وهم قلة في جميع الاحوال: العبور الى العالمية، من خلال، الارتباط الحميم والصادق بالمحلية والخصوصية والهوية بكل إيجابياتها وسلبياتها، بكل وشومها وندوبها. وهموم الناس الدفينة متقاربة ومتشابكة مهما تقطعت بهم الأمكنة والأزمنة. وليس الهامش الاجتماعي الرث الذي وصفه شكري بكل صراحة و«وقاحة» هو كل ما ينهض عليه أدب شكري وتنهض عليه شهرته، بل هناك أيضا وفي الأساس، موهبته الإبداعية في الكتابة، كما أسلفت. وهي الظاهرة المهمة والحساسة التي قلما التفت إليها دارسو شكري ومقاربو تجربته. أن لغة شكري السردية، بالغة السلاسة والشفافية والأناقة والرفاهة، سواء في ألفاظها أم في تراكيبها النحوية والبنائية أم في صورها وتفاصيلها الوصفية وزوايا رؤيتها والتقاطها للأشياء. إنها لغة تشف عن «مبدع» منذ الإصغاء الأول لها تشف عن كاتب عاشق للغة وعاشق للكتابة/ وإذا كانت (الخبز الحافي) بمثابة الشجرة التي تخفي غابة شكري الإبداعية، وهي القد الذي يخله وينوء به حسب اعترافه، فإن غابة شكري الإبداعية لا تقل براعة وروعة عن (الخبز الحافي)، أن لم تضارعها وتضاهيها. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن شكري تألق أدبيا وفي بدء مساره، ككاتب حاذق للقصة القصيرة، وذلك من خلال مجموعته القصصية الأولى التي سلفت الإشارة إليها. (مجنونة الورد)، الصادرة عن دار الآداب ببيروت سنة 1978 قبل صدور سيرته الشهيرة (الخبز الحافي) بعدئذ في 1982. وأول عمل أدبي طلع به شكري على الناس، كان قصة قصيرة بعنوان (العنف على الشاطئ) منشورة بمجلة الأداب البيروتية ذائعة الصيت. وأضحى شكري بعدئذ، معروفا على نطاق واسع في المغرب والمشرق، ككاتب ذكي للقصة القصيرة، قبل أن يشتهر عالميا بسيرته (الخبز الحافي) التي ترجمها إلى الفرنسية الكاتب الفرانكفوني المعروف الطاهر بن جلون وكانت هذه الترجمة نقطة انطلاق ترجمات أخرى لاحقة. وإلى جانب هذين العملين، أصدر محمد شكري مجموعة من الأعمال الإبداعية نذكر منها: - السوق الداخلي - الخيمة - زمن الأخطاء - جان جنيه في طنجة - وجوه - الشحرور الأبيض - حوار وفي كل هذه الأعمال، لم يكن الهامش الذاتي والاجتماعي هو الحاضر فحسب والمهيمن فحسب، بل كان ثمة حضور هيمنة ايضا لموهبة شكري الأدبية والكتابية الدالة على ذائقة أدبية رفيعة وحساسية مرهفة ويقظة وبصيرة نفاذة. وكل ذلك ثمرة ونتيجة لتجربة في الحياة وتجربة في القراءة ومطالعة الأدب العالمي وشكري قارئ جيد وذواقة للادب العالمي، متمثل له ومتابع لنماذجه وبخاصة الادب السردي منه وهو مثواه ومنتجعه. ولعل كتابه الجميل والثري (غواية الشحرور الأبيض) آية على ذلك. والكتاب عبارة عن ست مقالات أدبية ونقدية تطوف بالقارئ طوافا ممتعا ويانعا بين افياء الادب العالمي وحقوله، وتقطف له خلاصات ملاحظات وتأملات أدبية ونقدية بالغة الدقة والذكاء. وهذه المقالات والمقاربات هي على التوالي: - البطل والخلاص - مفهومي للتجربة الأدبية. - الرفض وقبح العالم. - محاكمة الادب - الوشم - غواية الشعر وتسامحه. إن هذه المقالات والمقاربات التي تذرع خرائط الادب العالمي، شرقا وغربا، جنوبا وشمالا، تكشف عن عمق وسعة وثقافة شكري الأدبية ومتابعته الحثيثة والذكية لنماذج راقية من الأدب العالمي بما فيه العربي والمغربي (موباسون، همنجواي، دوستويفسكي، البير كامو، ستندال، فولتر، جوجول، اميل برونتي، سارتر، المنفلوطي، شوقي، نجيب محفوظ، ادونيس، البياتي، درويش، احسان عبد القدوس، عبد الرحمان مجيد ربيعي ...) وهو ما شكل الخلفية الثقافية - المرجعية التي نغذت واثرت إبداعه السردي كما يشكل ايضا الوجه الاخر المنسي والمغيب لدى قراء محمد شكري الذي يرون فيه غالبا وجها واحدا، وهو وجه المتصعلك، المتمرد على العشيرة وأعرافها الخالع عذار الحشمة والحياء. والحق أن شكري كان أكبر وأعمق من ذلك بكثير. لقد كان في عمقه وسريرته قديسا نقيا، أشف وأصفى من كل التقاة الورعين. لقد كان أولا وقبل كل شيء، أديبا ومبدعا، تحدر من اقصى بقعة في الريف، ليحلق عاليا في أقاصي العالم، شحرورا أبيض السريرة والجناح، عذب الشدو والهديل. على روحه السلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

قال: الشعر لم يكن قصيدة، بل كثرة...

... يتعلق هذا الحوار بالمشروع النقدي للشاعر والكاتب بوسريف، مشروع يتناول الشعر العربي في مناحيه العديدة، إنطلاقا من النص وامتداداته ضمن السياقات على إنعطافاتها. وفي المقابل كنا نوجه أسئلتنا من خلال استحضار مؤلفات الكاتب: رهانات الحداثة، المغايرة والاختلاف، بين الحداثة والتقليد، فخاخ المعنى، مضايق الكتابة، الكتابي والشفاهي، نداء الشعر، حداثة الكتابة، الشعر وأفق الكتابة.. ساعين إلى إبراز المقولات ذات الأفق المعرفي والفكري والتي هي في حاجة دائمة إلى الكشف والمحاورة. وبالتالي، فهذا الحوار لا يسعى أن يكون هدفا في حد ذاته كاستهلاك سريع ينتهي بانتهاء القراءة، بل فتح نوافذ عدة على الساحة والمشهد الثقافي، من ذلك افتراضا إنتاج معرفة مخصبة، ومجترحة لآفاق مغايرة.

ومتى يكون الحوار لبنة ومثرا للجدل، يتحول إلى ملكية مشتركة كسؤال كبير -يتولد من الاختلاف وينشد فضيلة الحوار-، نحن في حاجة إليه بين أعطاب تفسد الصلات وتدجنها دون سؤال أو أفق.

حاوره: عبد الغني فوزي

الشاعر صلاح بوسريف:
الشعر، توق مستقبلي ونظر إلى الأمام، وليس ارتكاسا أو نكوصا

-1 تتعدد أشكال الكتابة النقدية بين الدراسة والتحليل والبحث.. إلى حد يؤدي إلى عدم بروز موقع الناقد في الأدب والمجتمع. بالنسبة إليكم، كيف تحددون صورة الناقد؟ وما دوره اليوم؟

النقد، في معناه العام، هو مساءلة وتقص، وتعبير عن قلق ما إزاء ما يرصده الناقد من ظواهر، سواء أكانت اجتماعية، أم ثقافية. والنقد، بهذا المعنى، هو هذا القلق الذي ينتاب الناقد، وما يشغله من أفكار وقضايا، أو ما يرى أنه جدير بالتأمل والمسألة والنقد. وإذا كان النقد قديما هو تعليق وملاحظة، أو فرز وتمييز، خصوصا في مجال الإبداع، بما عرف عند العرب بشكل خاص، بتمييز جيد الشعر من رديئه، وكلمة نقد، هي في أساسها، كانت ذات علاقة بمجال العملة التي كان لها «نقادها» ممن يعرفون صالحها من فاسدها، فاليوم نجد، مع تطور الفلسفة والعلوم الإنسانية، وتشعبها، لم يعد النقد هو هذا المعنى بالذات، بل إننا أصبحنا أمام نقود، تختلف وتتنوع، باختلاف وتنوع المقاربات والقراءات والمفاهيم التي يستند عليها كل ناقد على حدة. ما يعني أن الناقد اليوم، لم يعد مجرد متذوق للنصوص، أو من تمتعه هذه النصوص ليكتب عنها بمتعة، أو ما يسميه البعض بـ«القراءة العاشقة»، في مقابل «القراءة العالمة» التي لها أدوات، وتحتكم إلى المعرفة النظرية. الناقد أصبح ملزما بالانفتاح على حقول المعارف الإنسانية المختلفة، لا يمكن لناقد يريد أن يقرأ التراث الشعبي العربي أن يكتفي بالمنهج اللساني، في دراسة وبحث بعض الظواهر الإنسانية في هذا الشعر، فمعرفته بالتاريخ الجمالي للغة العربية، ما حدث من انتقالات، في هذا التاريخ، من الشفهي إلى المكتوب، وأثر الكتابة في الشفاهة، وأيضا التعبيرات والجمل والصور التي كانت في لحظة من هذا التاريخ مهيمنة ومنتشرة في هذه النصوص، وما عرفته من تحول، وظهور غيرها من التعبيرات والجمل والصور، فهذا وغيره، هو ما يمكنه أن يفتح أمام هذا الناقد، أو الباحث طريق الشعر، ويجعل من قراءته تكون ذات عمق معرفي، ومفيدة في ما يمكن أن تحققه من إضافات. وهذا يفرض في الناقد أو الباحث أن يتحلى بالصبر وبالذكاء في مراقبة هذه الانتقالات الجمالية، أو ما يخرج من شعرية النص من سياق إلى آخر. النص أهم شيء في القراءة، لكن هذا النص يستدعي تاريخه، ويستدعي السياقات التي ظهر فيها، وطبيعة الرؤية الجمالية التي كانت تحكم وعي الشاعر آنذاك.

لا يمكن اليوم الحديث عن ناقد دون الحديث عن معرفة يتداخل فيها الشعري بغيره من العلوم والمعارف التي أصبحت ضرورية في كل قراءة تريد أن تكون إضافة، لا كتابة تقول العام والمشترك. نحن اليوم في حاجة لنقد ينهض بالشعر، ويخرج به من السائد والمعروف، إلى ما لم نعرفه بعد، أو ما لم نكن انتبهنا إليه من قبل. والناقد هنا يصبح مبدع أفكار وفاتح طرق، في الشعر كما في الفن والفكر، لا فرق. أما أن يكون النقد مجرد واصف للنصوص، مثل الماسح الطبوغرافي، فهذا لن يساعد في اختبار جرأة النصوص، وما تقترحه من أشكال وصور وإيقاعات وأفكار. فناقد بدون وعي جمالي، وبدون ذائقة شعرية، وهي شرط سابق على القراءة والبحث، لا يمكنه أن يفتح في هذا النص جروحا، فهذه القراءة المتذوقة للنص هي الثلم الذي يتيح تشقيق النص وتوسيع تصدعاته، وهذا بالأسف ما لا نجده اليوم في كثير من النقد الأكاديمي الجاف والخالي من الإحساس بالنص، لأن هذا النقد يضع الأداة بشكل سابق على النص، ويعتبرها هي الحكم، وهذا قهر للنص وقتل له، في مقابل الأداة.

لا يمكن اليوم الحديث عن ناقد دون الحديث عن معرفة يتداخل فيها الشعري بغيره من العلوم والمعارف

-2 في دراساتك، اشتغلت أساسا على الشعر ومسيرته. أولا، لماذا الشعر بالذات؟

أول شيء شدني وأثار انتباهي، وأنا في مراحل تعلمي الأولي، هو الشعر. أعني الطريقة التي بها يتم توزيع الكلام وما فيه من تكرار ومن نغم. وأنا هنا أتحدث عن «الأناشيد» التي كانت تغنى، وكنا نحفظها مغناة بشكل جماعي. فما كان فيها من حيوية ومتعة، وما كان يصاحبها من حركات جسدية، واستعمال الجسم بكامله في القراءة وحتى ملامح الوجه، كل هذا جعلني أنتظر اللحظة التي سننتهي فيها من دروس القواعد والحساب والخط والإملاء، وغيرها من المقررات التي لم أكن فيها نفسي، لننتقل لهذا الكلام الجميل والممتع، بالنسبة لي على الأقل. في فترة لاحقة، وسأكتشف أن الشعر هو كلام لا يشبه الكلام، حتى دون أن أعرف لماذا، رغم أن الصفحة، وطريقة القراءة، التي كنا نقرأ بها هذه القصائد، كانت رغم رداءتها، كافية لتفضح الفرق بين الشعر والنثر. فالشعر، جاءني من هذا الغناء، ومن إيقاعاته وصوره، وكثيرا ما كنت أقرأ هذه النصوص بصوت عال، فقط، لأستمع للتكرارات الصرفية والصوتية، أو تكرار القوافي، وهذا التوازي بين الشرطين من حيث عدد التفاعيل، رغم جهلي بها. فالإنصات، عندي والتذوق والإحساس بشعرية النص، سبق الوعي بها، وهذا مهم في التعلم، وهو ما لم نتلقه في المدرسة، وأنا بمحض رغبتي الذاتية في القراءة اكتشفت أهمية الشعر، وربطته، دائما، بالموسيقى والنغم، وبما فيه من صور وخيالات.

وهذا ما كنت سميته بـ«نداء الشعر» في كتاب لي بنفس العنوان، وهو نداء لا يمكن أن نتدخل في تحديد مصادره، ولا كيف يأتي إلينا، أو المكان الذي يفد منه.

فالشعر، كما ترى، هو قدر، أو هبة، أعتبرها بين أهم ما ساعدني على فهم كثير من الأمور التي كنت سأحتاج لوقت كبير لأفهمها، لو حاولت هذا من خارج الشعر. فالشعر بهذا المعنى، هو ضوء وطريق، أعني أنه صيرورة وماء دائب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باستمرار.

3- القصيدة العربية معيارية، ولم تتحرر من الشفاهي كما تقولون. ما هي القوانين والمسلمات التي حالت دون فتح آفاق شعرية مغايرة؟

هذا ما أشرت إليه قبل قليل. نادرة هي القراءات التي وعت هذا الشرط الذي تأسست عليه، ليس القصيدة العربية، بل الثقافة العربية التي كانت وما زالت ثقافة شفاهية رغم ظهور الكتابة، وانتقلنا للكتابة الرقمية، أو استعمال الحاسوب في الرقن وتوظيب النصوص. أغلب النصوص الحديثة والمعاصرة، أو نسبة كبيرة منها، لم تخرج من الوعي الشفاهي، فهي تكتب باللسان، أو هي كتابة إملائية ملفوظة على الورق، أي أن الورق يصبح في هذه الحالة، مجرد سجل، أو حامل Support وكلمة «ديوان» التي جاءتنا من الفارسية، هي صورة لهذا التسجيل والنقل. فنحن لم ندرك بعد الثورة التي حدثت مع الكتابة في الوعي العام، وفي الإدراك والتمثل، وهذا ما جعل «الشعر الحر»، كما نسميه بحكم العادة، رغم ما حدث فيه من خروج عن النمط القديم والتقليدي، لم يكن انقلابا على هذا النمط، والحداثة بالتالي، بقت ناقصة، أو كانت نوعا من «مساومة» الماضي، أو البناء النصي للقصيدة.

طبيعة الشعراء الذين بادروا لهذا الخروج، كانت ثقافتهم تقليدية، وكان الشعر الذي تربوا عليه هو نفسه الشعر الشفاهي الذي بقي عالقا في ذوقهم وفي وعيهم وفي وعيهم وفي ذائقتهم الشعرية. فالثقافة الإنجليزية، ومعرفة هؤلاء بالشعر الإنجليزي الذي كان انتقل إلى طور من التحديث متقدم، هو ما ساعد على تجريب ما يحدث هناك على ما يحدث هنا، أي في الشعر العربي، لكن مع جرأة منقوصة. ربما يكون الوضع الثقافي العام، وطبيعة المرحلة التي كان فيها المد القومي منتشرا، مع انتشار الفكر الماركسي وظهور الوجودية، وغيرها من التيارات الفكرية والإيديولوجية، ساهم في هذا الانحسار، وفي هذه المساومة، لكن عدم وعي الفرق بين المكتوب والشفاهي، وإلى اليوم، لا زال من العوامل المعرفية التي تكبح انتقالنا الشعري من «القصيدة» إلى «الكتابة»، وقد كان لي أكثر من كتاب في هذا الموضوع، خصوصا كتاب «حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر»، وهو الكتاب الذي وقفت فيه عند هذا الانحسار المعرفي والإبداعي، بنوع من النقد الجذري للأسس الإبستمولوجية التي قامت عليها الرؤية الثقافية عند العرب، وليست فقط الرؤية الشعرية، منذ قديم هذه الثقافة إلى اليوم.

4- وهذا ما يدفعني للتساؤل معك بشأن هذا الاهتمام المفرط بالوزن (المقنن) باعتباره الدال المهيمن والأكبر، مما أدى إلى تجاهل أو نسيان وقتل دوال نصية أخرى. ما هي، في نظرك الدوال الجديرة بالاهتمام، أو التي يمكنها أن تفتح الشعر على أفق الكتابة؟

النقد هو من اختزل في الوزن، باعتباره الدال الأكبر Le Signifiant Majeur، خصوصا في مراحله الحديثة. أنت عندما تعود للمدونة النقدية القديمة، في مصادرها الأساسية، ستكتشف أن الذين استعملوا مفهوم «عمود الشعر»، كانوا يتكلمون عن مكونات نصية، أو دوال متعددة، ولم يختزلوا الشعر في الوزن وحده. اليوم، أصبح مفهوم عمود الشعر إما يختزل في تقابل الشرطين، أو في الوزن أو في عروض الشعر، بشكل ضمني، وهذا فيه تقليل من قيمة الشعر نفسه، فالوزن هو في جوهره إيقاع، والشعراء في الجاهلية لم يكونوا على علم بهذه الأوزان، فهم، بتعبير ابن رشيق «توهموها»، بمعنى كانت جزءا من الذائقة الجمالية والشعرية عند هؤلاء الشعراء، الخليل، بعقله الرياضي، هو من استنبط هذه الأوزان، أخذ منها ما انطبق على العام والشائع، وأبعد ما لا يضمن له شروط القاعدة، أو القانون وهذا عمل العلماء، فهم لتثبيت عملية الظواهر التي يدرسونها، يتخلون عن الشاذ ويهتمون بالعام، أو ما يقبل التعميم.

لا يمكن في الشعر القديم والتقليدي، الحديث عن دوال أخرى غير هذه التي وصلوا إليها واستعملوها بوعيهم الشفاهي، الذي هو في السياق العام لرؤيتهم الجمالية والشعرية، فهذه الدوال كانت هي «الثابت» في هذا الشعر، وعصر التدوين، كان لحظة تثبيت وحصر الشعر في «القصيدة»، وفي «عمود الشعر»، الذي كان تشخيصا لطبيعة الرؤية البيانية في الثقافة العربية، التي تتوخى من الشعر أن يكون هو «المقاربة» بين الدال والمدلول، لا «التبعيد»، Dis-tanciation، بالمعنى الذي يعطيه له هربرت ماركوز. فأبو تمام كان بين أهم من اخترقوا هذه الرؤية البيانية، وذهب إلى هذا التبعيد، وشعره، كان بين ما حفز الشاعريين القدامى لوضع قواعد ضابطة للتصوير الشعري، وللعلاقة بين الدال والمدلول. رغم أن أبا تمام لم يستطع أن يخرج عن الوزن، أو عن نظام الشطرين، فهو كتب بنفس طريقة الجاهليين، لكنه خرج عن لغتهم، وعن الجمالية اللغوية القديمة، أي عن عمود الشعر، بما أنجزه من انتهاكات في هذا السياق، خصوصا هذا التبعيد في العلاقة بين طرفي التشبيه.

توسيع الدوال يكون مع الكتابي وليس مع الشفاهي، ففي الكتابة تظهر الصفحة والبياض كدال لا يمكن تفاديه. فالورقة المفردة أو المزدوجة، ليست حاملا، بل إنها دال مهم في الجمالية الكتابية، وفي شعرية الكتابة، و هي تعمل على تخفيف النص من عبء الشفاهي، أو من هيمنته. فهنري ميشونيك انتبه لهذا واعتبر الشفاهي ضروري في الكتابة، ولكن ليس باعتباره مهيمنا، أو عنصرا بانيا، بل إنه دال ضمن دوال أخرى كثيرة، هي ما يضفي على الشعرية المعاصرة، وعيها الكتابي، ويخرج بها من مفهوم الدال الواحد المهيمن، كما سقطت في ذلك الشعرية المعاصرة، عند ميشونيك الذي اعتبر الإيقاع، بدل الوزن، هو الدال المهيمن، وهذا ما تبعه فيه بعض الذين لم يخرجوا فهمه لهذه الشعرية، أو لم ينتقدوه بالأحرى.

5- الشعر، إذن، هو تحقق وإمكان، هو ذلك الذي ننتظره في الضفة الأخرى ربما. ما هي تجليات ومرتكزات هذا الفهم؟

لا يكمن النظر للشعر باعتباره شيئا يأتينا هكذا بالصدفة، أو هو على موعد دائم معنا. حين اعتبرت الشعر نداء، فأنا كنت أهجس بهذا المعنى، لأن النداء يحصل في لحظة ما، في مكان ما، لكن الذي يأتيه النداء هو شخص مهيأ، بفكره وبلغته وبخيالاته وبوجدانه، وبموهبته أيضا، ليجيب على هذا النداء، أو يستجيب له، ليس بمعنى أن النداء يملي على الشاعر ما يريد، بل إن الشاعر يعمل على استنفار كل حواسه للكتابة، ولدخول ورشة العمل الشعري، بتجربته وبثقافته وبحسه النقدي والجمالي، وبما له من إمكانات تعبيرية، ومن معرفة بالشعر، في علاقته بباقي الأنواع التعبيرية الأخرى، سواء أكانت كتابية، أو فنية تعتمد على الرؤية وعلى العين، مثل السينما والنحت والتشكيل والهندسة المعمارية، التي لها علاقة بالفراغات. إذا اعتبر الشاعر نفسه يتلقى الشعر من جهة ما فهو سيكون

أن يكون الناقد مجرد واصف للنصوص، مثل الماسح الطبوغرافي، فهذا لن يساعد في اختبار جرأة النصوص، وما تقترحه من أشكال وصور وإيقاعات وأفكار

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مجرد آلة أو أداة، أو مجرد وسيط، وظيفته السخرة، وهذا ما كان ابن شهيد الأندلسي فعله في كتابه «التوابع والزوابع» حين نظر للشاعر باعتباره وسيطا لشيطان ما هو من يضع على لسانه كل الكلام الذي يلفظه، وهذا في الحقيقة له فهم ديني، على اعتبار أن الشعر هو فعل شياطين أو جن، بما توحي به كلمة شيطان أو جن في القرآن من معاني هي ما عبر عنه القرآن بوضوح في سورة الشعراء بالاستثناء، حين اعتبر من «آمنوا» هم الشعراء، وغيرهم هم من تكفل عمر بن الخطاب بالحكم عليهم بالنار، وعلى رأسهم امرئ القيس، هذا الأب الرمزي للشعر العربي، في حدود ما وصلنا من شعر.

الشعر لا دخل له بهذه الثنائيات الغيبية، وهو خطاب بشري، ينتجه أو يبدعه إنسان، وهو المسؤول عن كل ما فيه من ضعف أو إضافة، ولذلك، فهو بقدر ما هو «تحقق»، فهو «إمكان»، وهو وعد، أو ما سميته، دائما، بالوعد الشعري. نحن لا نقول الحقائق، نحن نهجس ونرى، بالمعنى الذي أعطاه للرؤيا، أو «الرائي».

-6 الشعر كثرة، وليس جمعا، كما تقول، بأي معنى؟

في سنوات اشتغالي على أطروحتي الجامعية التي كرستها لموضوع «حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر»، وجدت أن هذه الحداثة التي نتحدث عنها، هي حداثة منقوصة، أو حداثة لا يمكن فهمها في السياق العربي، وفي السياق العربي الإسلامي بشكل خاص، دون العودة للماضي، أو للتراث الشعري، وأيضا للتراث النقدي، بكل ما يحملانه من أسرار، لها علاقة بهذا الحاضر الذي ادعينا أنه قطع مع الماضي، أو في أقصى الحالات، اعتبرناه انقطع عنه، أو أنه الذي لم يتقبل التحول أو الصيرورة.

في عودتي للتراثين الشعري والنقدي، لاحظت أن الشعراء لم يكونوا مشغولين بالنقد، ولم يعملوا على تقعيد الشعر وتثبيته. كانت الشعرية السائدة، آنذاك، هي شعرية التوازي والتقابل، وشعرية التكرار أو المعيار، التي كانت تعتبر التقابل هو ما يضمن وضوح الرؤية والمعنى، وتوقيع النص، وفق حركية وزنية فيها يتعاقب الساكن والمتحرك، بنوع من التناوب الذي يفضي لإيقاعات، هي ما سمي بأوزان. لاحظ الرغبة في التقعيد والقياس، فالإيقاع سيصبح ميزانا لضمان التساوي والتوازي والتقابل. ثمة من الشعراء من حاول كسر هذا التقابل وهذا التوازي، لكن الذوق العامة، أو الجمالية السائدة، كانت تفرض نظام الشطرين الذي ينسجم مع طبيعة الوعي الشفاهي الذي هو البنية المستحكمة في الثقافة العربية. النقد هو من عمل على تسمية الأشياء، ليس بوصف ما يجري في الشعر، بل بافتراض ما يجب أن يكون عليه الشعر، من خلال «القصيدة»، التي كانت هي المعيار. ما غير القصيدة، من مقترحات أخرى، تم حذفه، واعتبر شاذا خارجا عن الإجماع. لاحظ، أيضا، سلطة الديني على الشعري. في هذا السياق، وتحديدا مع فترة التدوين، أصبحت «القصيدة» هي الشعر، في ما الشعر لم يكن جمعا للقصيدة، بل هو كثرة، هو أشكال ومقترحات شعرية، ستحجبها «القصيدة» التي أصبحت هي الخطاطة الرسمية للشعر. وكلمة «شعر» هي كلمة مشتركة بين العربية والعبرية، ومع بعض

بمحض رغبتي الذاتية في القراءة اكتشفت أهمية الشعر، وربطته دائما بالموسيقى والنغم، وبما فيه من صور وخيالات.

لغات بلاد الرافدين في العراق القديم، ما يعني أن الشعر هو أوسع من «القصيدة» في تسميتها العربية، التي لا تقبل الترجمة لأية لغة أخرى. كلمة شعر، هي أثر للحذف والإبطال الذي جرى في الشعر العربي على الأشكال والأوزان والإيقاعات التي لم يقبلها الإجماع، وهي أيضا الثلم الذي من خلال تصدعاته وشقوقه يمكن أن نقرأ تاريخ الشعر العربي الذي ليس هو تاريخ القصيدة فقط، فهذا تاريخ مؤسسي رسمي، هو تاريخ التدوين، لا التاريخ الجمالي للشعر واللغة العربيين.

-7 تولي أهمية للبياض والصفحة، هل يمكن الحديث هنا عن شعرية البياض؟ هنا أتساءل عن الخلفية التي تغذي هذا الفكر عندكم؟

اسمح لي أن أذكرك أن الوجود تعاقب، فهو بياض يليه سواد، أو ليل يلج النهار كما يلج النهار الليل. الكتابة، وأنا لا أتحدث بتاتا عن «القصيدة» هنا، أي عن الشفاهة أو الوعي الشفاهي، هي وجود في عمق، وليس في سطح. ثمة فرق دقيق وجوهري بين الإثنين، فمن يحتكم في الكتابة الوعي الشفاهي، ويكون عنده هو المهيمن. تكون الصفحة أو البياض عنده سطحا، ينقل عليها ما يخرج من فمه، أو من لسانه، لكن حين يكتب الشاعر، ولا يدون، مثلما نجد في نموذج مالارميه، فالصفحة تصبح بئرا مرعبة، أو عمقا، يعرف الشاعر مسبقا أن هذا البياض ليس أداة أو وسيطا، بل دالا من دوال النص، وأن اليد، وهي تخط على الورقة، بقدر ما تمتحن بلل الحبر وسيولته، بقدر ما تدرك أن الفراغ، وتنويع الخطوط، وتوزيع الجمل في فضاء الصفحة، وحتى الخطوط، بما يوفره لنا الحاسوب اليوم من إمكانات، هو بين ما يعطي الشعر مساحة مضاعفة، هي أوسع مما نراه بالعين المجردة، أو العين التي لا تقرأ إلا السواد. وهذا ما كنت اعتبرته قراءة عمياء، لأنها لا ترى إلا السواد.

النقد اليوم، وخصوصا نقد الشعر، قبل أن يذهب لأمور بعيدة عن الشعر، عليه، أولا أن يخوض في هذا الوعي الكتابي، ويعي بدوره، أن الشعر اليوم هو كتابة، بما تعنيه هذه الكلمة من ازدواجية في مدلولها، الكتابة باعتبارها ممارسة بالخط والحبر على الورق، والكتابة باعتبارها الشعر الذي استعاد بدائيته التي كانت مشترك كل الثقافات الإنسانية، ومشترك اللغة، وهي تعود لطبيعتها وأصلها، كما استثمرتها النصوص الأولى، الدينية وغير الدينية، دون تمييز «النثر» فيها عن «النظم» وليس عن الشعر، فالفرق بينهما كبير.

الشعر اليوم، بمعناه الكتابي، يصعب إنشاده وتلاوته ولفظه، فهو يحتاج للقراءة الصامتة التي يكون فيها التوقف والاحتباس والتأمل، وتكرار القراءة، وهذه من الأمور التي خرجت بالشعر المعاصر من الجماهيرية الواسعة، إلى القارئ المتمعن المنصت الذي يرافق النص لوقت طويل، وهي أيضا خروج بالشعر من الإنشادية الطقوسية أو الدينية، رغم كل ما يحدث من تجوُّز في قراءة مثل هذه النصوص في اللقاءات العامة. سان جون بيرس كان يرفض قراءة شعره في المحافل لهذا الاعتبار، ومن هنا تأتي صعوبة ترجمته، وقراءته بأريحية، وهذا ما ينطبق على شاعر فرنسي آخر، هو هنري ميشو.

-8 تقولون ب«حداثة الكتابة»، وهي مقولة اشتغلتم عليها على مدار أكثر من كتاب. لكن رغم ذلك يحتاج هذا الأمر إلى مزيد من التوضيح.

هذا المفهوم، في كتاب «حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر»، له ما يقابله، وهو مفهوم «حداثة القصيدة». بدون هذين المفهومين، وبدون السياق الذي وردا فيه، في هذه الدراسة، لا يمكن فهم المعنى الذي أقصده بهذا المفهوم الذي له امتدادات في التراث الشعري والنقدي القديمين. وتحديدا في الخلفية الشفاهية لـ«القصيدة».

«حداثة القصيدة»، هي التسمية التي رأيت أنها تصلح لما سمي ب «الشعر الحر»، وهي ترجمة، أكثر منها مفهوما خرج من التجربة نفسها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهذه التجربة التي كانت اختراقا لبعض بنيات «القصيدة»، لم تخلص هذه التجربة الحداثية من البقاء في «القصيدة»، وفي بنياتها الشفاهية. ما حدث كان تخفيفا للقصيدة المعاصرة، من بعض الخواص البنائية، ولم يكن ثورة أو انقلابا شاملا. فأنت حين تقرأ شعر السياب تجد أن ما كتبه، حتى في «أنشودة المطر»، هو خروج نسبي من بنية القصيدة، ومن الشكل الشفاهي الذي بقي حاضرا في شعر السياب. وهو ما ينطبق على نازك الملائكة وعلى البياتي وأدونيس، وخليل حاوي، وأحمد المجاطي، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم، في هذه المرحلة التي هي «حداثة القصيدة» بما تعنيه من نزوع نحو الحداثة والتحديث، ومن رغبة في عدم القطع مع «القصيدة»، ومع الوعي الشفاهي. هذا يمكن أن تجده لاحقا عند من كتبوا بوعي كتابي، ومن شرعت نصوصهم تتخفف من هيمنة الشفاهي. أدونيس، مثلا، في عمله الشعري الكبير والهام في الشعرية العربية المعاصرة، «الكتاب، أمس المكان الآن»، لم يخرج من الشفاهة، رغم ما كان عنده من وعي بالصفحة كدال، فهذه من المفارقات التي تزعج القارئ الذي يدرك معنى الفرق بين الوعيين شعريا. صفحات تتقاطع فيها نصوص، وإشارات وهوامش متعددة، لكنها في المتن، بشكل خاص تبقى الشفاهة هي ما يهيمن على النص، فهي ليست من مكونات النص، ومن دواله، بل إنها الدال البارز والأكبر. وهذا ما يجعل هذا العمل الشعري الكبير، يبقى مشدودا ل «القصيدة»، رغم ما فيها من اقتراحات شعرية عظيمة.

أغلب النصوص العربية الحديثة والمعاصرة لم تخرج من الوعي الشفاهي

يمكن أن نتلمس «حداثة الكتابة» عند سليم بركات، مثلا، باعتباره من المغامرين في اقتراح شكل مفتوح للحداثة، لا يمكن البتة اعتباره «قصيدة»، والوعي الكتابي هو ما يتحكم فيه. فالصفحة، عنده هي بين الدوال التي تضاعف انشراحات النص. وهذا يمكن تعميمه على «مجنون ليلى» و«قبر قاسم» و«طرفة بن العبد»، عند قاسم حداد، وعند عبد المنعم رمضان في أعماله الأخيرة، وآخرين، ممن يصعب اعتبار تجاربهم داخلة في «قصيدة النثر»، هذا المفهوم الذي تستوعبه «حداثة الكتابة» وتتجاوزه.

أدرك جيدا أن هذه مفاهيم، واقتراحات تحتاج لوقت، ولوعي مغاير لما هو سائد من مفاهيم لم نتخلص منها بعد، ومنها «القصيدة» التي تستعمل دون مساءلة، علما أن «المفاهيم معالم»، بتعبير الدكتور محمد مفتاح، فهي تجر خلفها تاريخها، وآثار الطرق التي قطعتها. لكن، رغم ذلك فأنا أراهن على المستقبل، وعلى التحولات التي تجري في وعي الناس بشكل تدريجي، رغم ما تعمل المدرسة والجامعة على تكريسه من قيم تقليدية، ومن مفاهيم، هي اليوم، أكثر من أي وقت مضى في حاجة للخلخلة والمراجعة والاختبار. فبقاء المفهوم نفسه منذ أكثر من إثني عشر قرنا، رغم ما نضفيه عليه من ترقيع، هو تعبير عن عجزنا الفكري والنقدي على ابتداع مفاهيم تخرج من زمننا نحن، وتكون تعبيرا عن اقتراحاتنا. فنحن لسنا صدى لغيرنا.

-9 من المعلوم، أن التجارب والاتجاهات الشعرية عربيا، كانت ترفق ببيانات. لكن هذه الأخيرة تكون أحيانا مفارقة للنصوص والمنجزات النصية، ما هي قراءتك الخاصة للبيانات الشعرية العربية؟

البيانات مهمة جدا في مصاحبة الشعر، فهي نوع من الضوء الذي يكشف طبيعة المغامرة أو التجربة التي يقدم عليها الشعر، إما بشكل مفرد، أو ضمن جماعة ما، لها اقتراح شعري جديد ومغاير. فبيانات الدادائيين، وبشكل خاص السرياليين، في فرنسا، في العشرينيات من القرن الماضي، كان لها دور مهم في تحريك طاقة الإبداع والخلق، وفي تحرير الفكر والإبداع، معا، من هيمنة التقليد، والانتصار للقيم الرومانسية التي كانت ما تزال حاضرة في وعي الناس، وفي تكوينهم الثقافي والمعرفي. فتحرير العقل من رقابة الوعي، وهو تحرير، في الحقيقة للخيال، والانتقال إلى الكتابة دون رقابة العقل ومراجعاته، أو ما سمي إبانها ب«الكتابة الأوتوماتيكية»، كان له تأثير كبير على الشعر الذي خرج من سياق إلى سياق آخر، ومن أفق جمالي إلى أفق جمالي آخر، ونقل الكتابة الشعرية إلى مرحلة تحررت فيها اللغة ذاتها من هيمنة الرواسم والتعبيرات العامة التي لم يعد فيها إبداع أو إضافة.

البيانات هنا، هي خلخلة للثوابت، وتحرير لفكر الإنسان ولخياله، وهي لم تبق محصورة في الشعر، بل تعدته، إلى كل مجالات المعرفة والفن، وإلى الإنسان نفسه، الذي أصبح يفكر بطريقة أخرى، ويتعامل مع اللغة ليست كمعطى، بل كإمكان، وكمادة قابلة للابتكار والإضافة.

عندنا في الشعر العربي، كان أول بيان شعري هو بيان خليل مطران الذي صدر سنة 1908، وفيه ظهرت رغبة مطران في التغيير، وفي الخروج عن النسق الشعري التقليدي، لكن بيان مطران كان أكبر من رغبة الشاعر. فهو لم يستطع نصيا أن يخرج عن هذا النسق، وبقي البيان مجرد حلم. وهذه الوقائع هي الصورة العامة لمجموع البيانات الصادرة منذ هذا التاريخ إلى اليوم، أو إذا شئنا أن نعود بالأمر إلى الوراء، يمكن اعتبار وصية أبي تمام للبحتري في كيفية كتابة الشعر والتعامل معه، هي أول بيان لم يستطع شاعر مثل أبي تمام أن يخرج فيه عن النسق الشعري القديم. هذه لم تستطع أن تخرج عن الوعي الجمالي السائد، لأن النص الذي كانت تتكئ عليه، لم يكن خرقا أو خروجا عن النسق الشعري. «البيان العراقي» الصادر سنة 1969، رغم أهميته، في ما يتعلق بمفهوم «القصيدة»، ورغبة المجموعة الموقعة عليه في الخروج من هذا المفهوم لغيره، فهو لم يذهب بعيدا في تجربته، وكان الشاعر الوحيد ضمن المجموعة الأكثر جرأة في هذه المرحلة هو فاضل العزاوي، الذي كانت مجلة «مواقف» نشرت له نصوصا مهمة، وأشادت بهذا البيان، في حينه. وإذا كان «بيان الحداثة» عند أدونيس، هو بيان لا يكتفي بالشعر، ويذهب إلى ما هو أوسع وأشمل، وكان تعبيرا عن مرحلة مهمة في الفكر وفي الإبداع العربيين، فـ«بيان الكتابة» بقي رغبة، ولم يخرج من هيمنة المفاهيم التقليدية، ومن «القصيدة» تحديدا، رغم كل الاختراقات المهمة التي قام بها أدونيس في عدد من نصوصه، ورغم النص الخارق الذي نشرت منه المجلة مقاطع كبيرة، للنفري «المواقف والمخاطبات» الذي ينطوي على الوعي الكتابي، وعلى وعي جمالي له أفق مغاير لـ«القصيدة». الوعي الشفاهي ظل مهيمنا على تجربة أدونيس، بما يعنيه هذا الوعي من رسوب «القصيدة» في وعي الشاعر نفسه، ليست باعتبارها وزنا وقافية، أو نسقا تعبيريا معينا، بل باعتبارها نسقا في التفكير وفي اللغة التي لم تخرج من التفكير والكتابة باللسان، وكما قلت قبل قليل، فتجربة «الكتاب، أمس المكان، الآن» تعكس هذا العائق الماضوي، في المسافة الموجودة بين الشكل وتوزيع الصفحات، وبين لغة النص التي لم تتخلص من هذا الماضي. وهذه هي مشكلة البيانات دائما.

كنت انتقدت البيانات العربية، بما فيها «بيان الكتابة» الذي صدر في المغرب، وهو صورة لبيان الكتابة عند أدونيس لا فرق، رغم ما حاول أن يضفيه على نفسه من خصوصية محلية، من خلال الخط المغربي، وهو خط مخزني وله أيضا حمولة دينية، الذي زاد من بلل طينه، ولم يكن إضافة ولا خصوصية في التجربة. وهذا البيان بدوره لا علاقة له بالكتابة، هذا المفهوم الذي كان موضة آنذاك، بالمفهوم البارثي، وهو غير ما أذهب إليه في سياق «حداثة الكتابة». فالاستفادة من تجارب الآخرين ومن إخفاقاتهم، هي دائما فرصة للتعلم، وللرغبة في تجاوز العوائق والمشكلات.

ومهما يكن، فالنص سيبقى أكبر من النظرية، وأكثر تقدما منها، لأن النص سابق على النظرية وليس العكس. أن نصدر بيانا ثم نكتب، هذا خلل وعطب في الرؤية وفي الفهم، وهو ما وقع للبعض ممن هيأوا العصا قبل الغنم، كما يقال عندنا في المثل الدارج.

-10 الشعر توق مستقبلي. فكرة نظرية جميلة. ما هي امتداداتها في الذاكرة الشعرية؟

الشعر حتى في السيرة الذاتية، لا علاقة له بالذاكرة، بمعنى الاسترجاع، وسرد الوقائع والأحداث. لأن الشعر، كما قلت، هو «توق مستقبلي»، هو نظر إلى الأمام، و ليس ارتكاسا أو نكوصا. في ما كتبته في «شرفة يتيمة» بأجزائه الثلاثة، وهي سيرة ذاتية شعرية، تخوض «حداثة الكتابة» بكل حرية وانشراح، لا مكان للذاكرة بمعناها الاستعادي، بل إن الذاكرة، هنا، تذوب في التخييل، وتذوب في رؤيتي لها أنا اليوم، وليس بما كان واقعا في الماضي، وهذا ما جعلني مثلا، في الجزء الثالث، أذهب في سيرتي بكينونة الكائن، في معناه الشعري الوجودي، أو الفلسفي بالأحرى، أو في الوجود الشعري لهذا الكائن، كذات شاعرة، كيف تتمثل نفسها في اللغة وباللغة، وكيف تنقل الوجود من مجرد حياة يومية يعرفها جميع الناس، إلى حياة هي المقابل الوجودي لهذه الحياة اليومية، أي في ما لا يراه أحد، إلا الشاعر. وهذا، في ذاته، هو توق للبعيد، لما لا يبقينا في هذا الراهن الذي هو راهن هلامي، منفلت ومتمنع، لا يمكن القبض عليه، فهو توق للقادم، لما لم نقبض عليه بعد. والشعر، هو هذا الزمن الهارب، الذي هو توق، ما نرغب فيه ولا نصل إليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهية أدب المرأة ومشروع مقاربته

العربي الرودالي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توطئة:

-لازال أدب المرأة محط جدال بين قبوله ورفضه عند النقاد والمبدعين من كلي الجنسين ..والحقيقة أن هذا الأدب في حاجة إلى التناول الشامل والتمحيص المعمق، ليجلي لنا عن تأسيسات فلسفية تؤطر ماهيته وخصوصياته التي تعتمل وتتلابس في مفهومه على مستوى الدراسة النقدية والتأثيرات التاريخية... فالنقد بهذا المستوى سيتلاقى مع التنظير الفلسفي.. وبذلك لا يصير «النقد» مجرد أدبيات بتنوع فضفاض، وإنما يثبت أنه فلسفة نوعية للأدب..

المرأة بين الإبداع والكتابة:

-إن أدب االمرأة هو أدب إنساني بمفهوم الكينونة.. ولا حق لأحد أن يحتكر الإبداع في هذا المجال.. إنه خاصية إنسانية بشرية مثلما يقع في العلم والدراسة والفن... فالقاعدة هي أن المشاعر والمواهب والقدرات العقلية، كلها وحدة متكاملة تحكمها المساواة في الخلق ويشترك فيها الجميع.. وما تتميز به العناصر البشرية هنا، أي المرأة والرجل وحتى الطفل متى تمكن من التعبير عن مشاعره، هي خصوصيات لكل من هؤلاء جميعهم وفق طبعه..

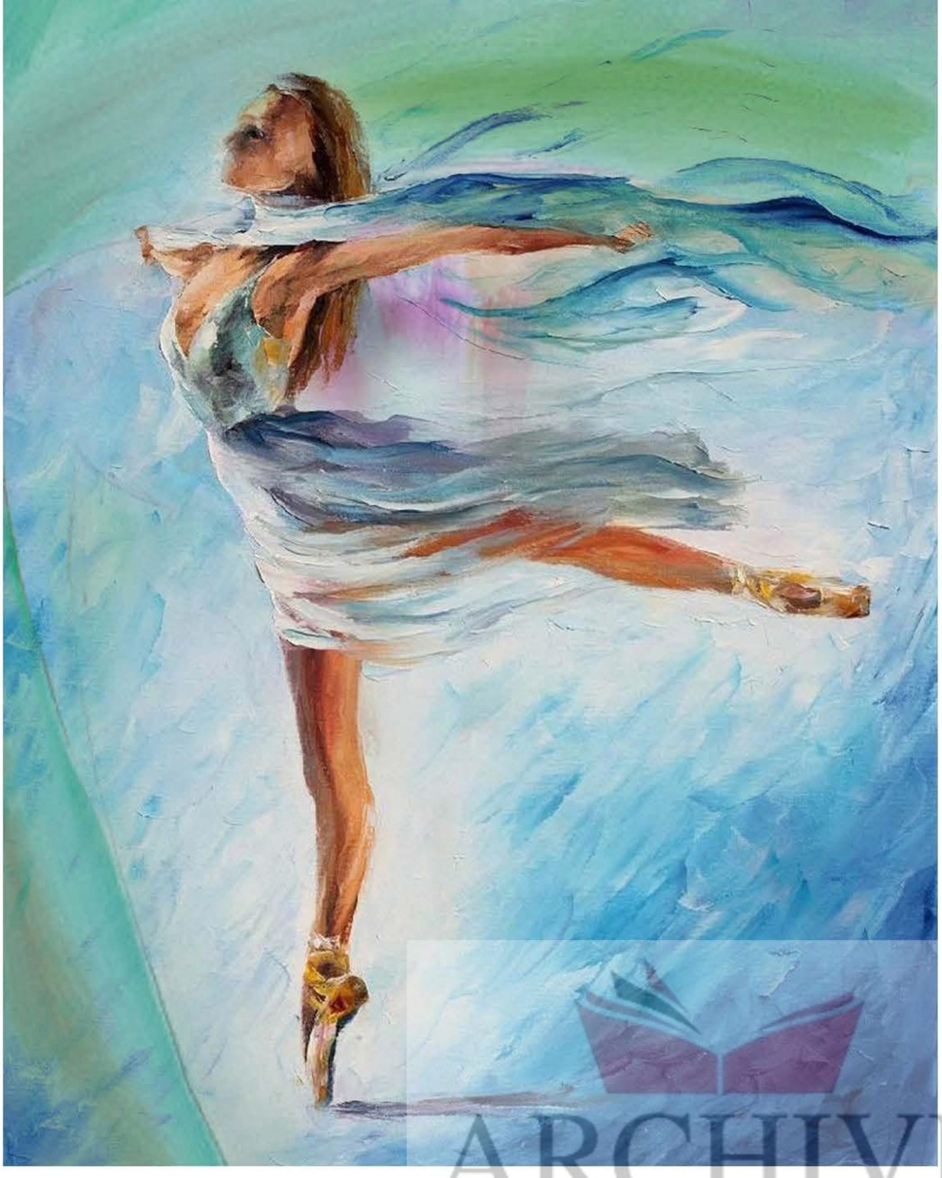
- المرأة هي ذاتها إبداع يمشي على الأرض.. هي كائن لا تستقيم وتزهو الحياة إلا به.. هي «حواء»، هي «زليخا»، هي «شهرزاد»...هي كل رموزها الكونية.. ضحى آدم بجنته عشقا لجنتها.. احتمى يوسف بإيمانه مذهلا من قوة حبها.. تخلى شهريار عن حقده إجلالا لذكائها ... كل الجمال في هذا الكون هي هو: «أنت فوق الخيال والشعر والفن/ وفوق النهى وفوق الحدود».. سبحان الخالق، ورحم الله أبا القاسم الشابي..

-لقد تحول الرجل، بعد أن فقدت المرأة مملكة «الأمومة» لديها وتمت الإطاحة بمطريركيتها، إلى حماية وظيفتها الكونية انطلاقا من «الغيرة» على شرف جماعتها، فكان ظهور النمط البطريركي، حيث تعاظم الأمر في لا وعيه السيكو- سوسيولوجي، فتحول هذا التعاظم إلى «تابو» بسطوة ثقافية، وبدواع اجتماعية أخلاقية.. ورغم هذا الحجب عليها، كان لها إبداعها في كل شيء، إذ هي دوما، بطبيعتها التنافسية، أكثر وأخطر عنصر في ثنائية الوجود تكون له الريادة والتأثير القوي، عند تحمل المسؤولية في عالمها المتاح... لقد حدد لها مجتمعها، وبشهادة علماء التاريخ الأنتروبولوجي، وأشهرهم العالم السويسري جاكوب باخوفن في كتاب «حق الأمومة» وكذا فريدريك إنجلز في كتاب «أصل العائلة البطريركية»، حدد لها مهمة الرعاية الداخلية والتدبير «المكاني»، فكانت طفرة ابتكار «الزراعة» وتطويرها، حيث انشغلت بالإنتاج الاستهلاكي... وهكذا استمرت هذه الحماية المحتمة من طرف الرجل خارجيا ضد مجتمع التملك والسبي...

- وانتقالا إلى هذا العصر، فقد وجدت المرأة العربية نفسها منخرطة تلقائيا في النهضة المعاصرة مع سيرورة التحديث والحداثة، وهي منغمسة في «شقاء وعيها» الذي فرضه التراكم الحضاري/الثقافي المجحف، فقفزت متلهفة إلى تحقيق نواقصها وإعادة إنتاج مقوماتها، في حركية استباقية لتعويض الزمن الضائع، حتى أنها ارتادت، بتعدد مدهش، جميع أصناف الكتابة والإبداع دفعة واحدة في غالبيتها، وبتدفق وعاء لاشعورها الزاخم والمكبوت.. فصرنا نراها شاعرة وقاصة وروائية ودارسة ومحللة وناقدة ... غير أن الحداثة المعاصرة، إلى جانب ما لها وما عليها في غمار النظام الاقتصادي الاستثماري والليبرالي، أعطت بعدا فانتاستيكيا لثقافة الجسد لديها بشكل متفاقم.. فجاء الإبداع ليفصح عن إجابيات التحرر ويتيه في سلبياته، تعبيرا وتعطشا ومغامرة، حيث تفجر كل ما تراكم من عقد عصورها، وتحول إلى اندفاع نضالي «قضاياتي»... فكيف ذلك؟

- يلاحظ راهنا من خلال القراءات والاطلاع على أدب المرأة، أنه متنوع ومتعدد يثري رؤاه بتيمات تمتح من الذاكرة المترسبة وهاجس التميز والاضطلاع بالقضية.. +ومن هنا يمتلك هذا الأدب، نظريا مقابل «أدب الرجل»، تمفصلات لا يمكن إغفالها، وهي كالتالي: أدب نسائي وأدب نسوي وأدب أنثوي.. فصار لدى المرأة أدب أوسع من أدب الرجل مستوعبا ظرفياتها القديمة والمستجدة.. لقد كثفت اندفاعها إليه نحو إثبات الذات بقوة مثورة وأخرى ناعمة تشبع نهمها، انطلاقا من لاشعورها الكامن وكذا مرجعياتها وتفتق عبقريتها، كما تؤكد على ذلك المحللة النفسية والناقدة الفرنسية «جوليا كريستيفا».. فجاءت التقسيمات، وفق ما سبق ذكره، ترجمة لما يلي: أدب نضالي - أدب الهوية - أدب رومنتيكي.. أما أدب الرجل، فقد اقتصر موضوعيا على ثنائية تتحدد في «أدب رجولي» بمعنى القوة، في نرجسيته وقوامته واهتماماته الفوقية... و«أدب ذكوري» بمعنى الفحولة في العشق والاستحواذ والغنم..

تمفصلات أدب المرأة



- وهكذا يتمفصل أدب المرأة العربية، كما سبق الذكر، إلى:

-1الأدب النسائي: وهو مجال عام لا تصنيف ولا تفاضل فيه، بين ما يكتب إنسانيا، باعتبار المرأة عنصرا عضويا في المجتمع والحياة.. فتطرح من خلال هذا الأدب كل القضايا الإنسانية التي تخامره، ويعرض لما يراه غير عادل في حق الإنسان المقهور والمستلب والمستغل في ذاته ووطنه وحياته... وقد تجلى ذلك في كل القضايا الإنسانية، خاصة ما يتعلق بمأساة فلسطين، وأيضا الحيف الذي تعرض له المجتمع العراقي بين الشعوب، من ضياع ومعاناة وتخلف بسبب العدوان الخارجي، ثم معضلة حقوق الإنسان العربي في الوطن وخارجه، وضمنها بشكل كبير حقوق المرأة وحقوق الطفل والتمييز، ثم الدفع بالوعي إلى تقييم اللحظة من أجل التجاوز...ولنا مثال في أدب الروائية العراقية «عالية ممدوح» من خلال جل رواياتها، خاصة روايتي -الغلامة- وغرام براغماتي- والتي تحدثت بكثير عن قساوة الغربة في بلدها كوطن، وقساوة البلد في غربتها كإنسان، حيث الفقد والضياع والحرمان من أبسط المشاعر الإنسانية...

-2الأدب النسوي: وهوأدب يثبت ذاته ك «نوع»، ويستهدف الدفاع عن المرأة ثقافيا وإلغاء دونيتها، وتخليصها من التحنيط والجمود... وقد برزت في هذا التوجه الكاتبة والروائية المغربية فاطمة المرنيسي، التي انبرت متخصصة في قضية «الحريم» في تاريخ الدولة الإسلامية، من خلال كتاباتها الروائية -ما وراء الحجاب- أحلام النساء الحريم- وكذا «شهرزاد ترحل إلى الغرب»، مقارنة بين حريم الشرق بدهائه وهامش المناورة المغلق لديه، وحريم الغرب بتنميطه، مزاجا وجسدا وتشكيلا، كما يريد ويرغب الرجل هناك..

-3 الأدب الأنثوي: وهو أدب جوهري بالنسبة إليها.. يتميز بكونه متمرد يشاكس بايروتكيته، ويسعى إلى تأكيد تحرره وتجاوز «تابوهات» الخنوع لسلطة الذكورة وقيم المجتمع السائدة.. فكان أن استعمل هذا الصنف من الإبداع كل أسلحته الصارخة، من أجل التحدي والإغراء والتوريط،بدل الأسلوب التقليدي المتحايل الذي يجمل فيما يطلق عليه بـ«كيد النسا».. وقد برزت في هذا التوجه كمثال، الكاتبة أحلام مستغانمي في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - وعابر سرير)، والتي مهرت كيف تنفذ بلغة ناعمة وغنج أنثوي، لتدمير تضاريس «القوامة» المتصلبة لدى الآخر/الذكر.. لكن هناك من بين هذا الأدب ما يعري حتى ما هو جاهر بالصيغ البورنوكتابية.. والمثال من كتابات الأديبة السورية سلوى النعيمي، في رواية (برهان العسل)، محطمة بمعول جرأتها مقولة «إذا ابتليتم فاستتروا».. وهذا نموذج هو أقل ما يمكن أن يقال من تعابيرها: [ما كنت أمشي معه في الشارع العام، وما كان يمشي الى جانبي، من دون أن يضع يده على مؤخرتي، يتحسسها من فوق الثياب، أو على اللحم مباشرة، أصرخ مبتعدة عنه: مجنون، نحن في الشارع العام، قد يرانا الناس!! كنت جبانة، وحريتي الجنسية العملية، لا تعبر عن نفسها إلا بعيدا عن عيون الآخرين...]، داعية في ذلك إلى «الفضح»..إن هذا الصنف من الأدب يكاد يكون كاذبا بوهم «البوح»، ولا يمكن تصديقه، باعتراف من الكاتبة نفسها، والتي صرحت في حوار أجري معها، بأن بطل روايتها الجنسي الذي مارست معه ولقبته بـ«المفكر» كان حيلة من حيل الكتابة...إن ذاتية المرأة العربية، إن لم نقل المرأة الكونية، لا تسنح لها عزة جنسها أن تتدنى بهذا الشكل، وإنما ذلك ناتج عن كونها تتلهف لأن تقول كل شيء إلى أقصى حد،كي تتنسم عبير «الحرية» بأكبر قدر ممكن من الإتاحة، وتستقل هي أيضا بجنسها كفاعلة، الند بالند مع الرجل...

الإجمال الضمني:

-1خاص: يفهم من كل هذا، أن أدب المرأة العربية، بتثويره، حول الإبداع من «الرومانتكية» الشاعرية والوجدانية إلى «قضايا» ارتكزت على الواقعية/ الوجودية/ المادية في لغة شهوانية إيروتكية اقتحامية، تستقي من كيان أدب حداثي/ غربي أعطى الانطلاقة للذات الفردانية على حساب الوجدان الجمعي .. فصار الحس الإبداعي أكثر انشغالا بقضاياه المتعددة والملحة.. وقد فرض كل ذلك مزاجية غير مسبوقة، لها عذرها في زخم المخزون «الراكد» الذي حصر بوحه ردحا كبيرا من الزمن، وخانه التعبير الطليق، فتوارى خلف شاعرية وجدانية وتخييل غزلي، هروبا إلى الكتمان، على منوال الثنائية الأسطورية لـ«قيس وليلى» و«روميو وجولييت»، بشكليهما الدرامي.. وحسب مفهوم جوليا كرستيفا أيضا أن هذا هو الذي أدى إلى محاولة تقويض سلطة المحظور والخروج منه إلى سلطة المتخيل .. وهكذا فالمرأة الكونية عامة والعربية خاصة، طغت عليها طفرة امتلاكها لحريتها ولجسدها، فانشغلت بفك «عقدها» الموروثة، وانبهر تطلعها الذي تشرنق طويلا لتنطلق نحو هذا التجاوز.. لكن إلى أين؟

-2عام: لم يكن لهذه المقالة أي توجه تفكيكي لأدب المرأة نحو تقزيم إبداعها أو تجزيئه، أمام «نرجسية» الرجل.. ولم يقصد بتعدد هذا الأدب تحديده وعزله وتغريبه في خانات اصطناعية، من خلال الإحاطة باشتغال المرأة عليه وكأنه نزل صدفة من عالم غريب... بل يمكن الحسم في كون هذا الأدب هو نبوغ وملكة وقدرات، وقد كانت كلها كامنة وصامدة ومتحاينة... المرأة إذن قطب كما هو الرجل، في تواجدهما على رأس هذا العالم.. لكنهما مدفوعان إلى التعايش كحتمية طبيعية على جميع المستويات، بمنافسة إبداعية في هذا الكون المتاح لهما على السواء... وما الصراع الوهمي سوى البحث عن التوازن، إذ يصل أحيانا إلى الحدة التي يؤمل من ورائها بلوغ نقطة «الاتزان»، ليرتقي إلى «الأبدع».. لكن كيف؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

الكتابة بالألوان
فتنة السرد في رواية فتنة السنونو

«لم يعد الآن ما يفصل بين الواقع والخيال غير شعرة معاوية»
سعيد علوش

■لحسن إفركان

عتبة

تستدعي طبيعة النص الروائي للكاتب عبد الله لغزار، قراءة تستنطق النص في ضوء ما يحيل عليه من تأويلات وتصورات، هذه التأويلات والتصورات أو ما يمكن وسمه بالمرجع الاستباقي ونظيره الاسترجاعي قد ينفتح عبرها النص على واجهات جديدة تسمح بإعادة تشكيل هيكلته ثانية وثالثة، لا سيما وأن الرواية باعتبارها شكلا لغويا يجمع بين الشعري والسردي تتميز بثنائية التشابك والتعقيد في كل مكوناتها الخطابية. إنها متن سردي بلغ التراكم على مستوى أحداثه وتعدد المسارات وتراكب نقائض الشخوص والجماعات، وتعاقب الفضاءات والأزمنة وغير ذلك... لأجل التقاط مجرى زمني اجتماعي بخصائصه النفسية والتواصلية، وعلاقته بذاته والقيم قيد التأسيس، هذا المسار الموفق من اللعب الفني قاد الكثير من الأقلام في زمننا اليوم إلى الكتابة الروائية بصفتها كراسة إبداعية تتيح إمكانات متنوعة من التعبير وتتيح مساحة زمانية ومكانية للكتابة وفسحة لتصوير الواقع.

فما هي الإمكانات السردية التي تنفتح عليها رواية فتنة السنونو؟

-1 عتبات الرواية وجمالية الإيحاء

• العنوان:

يأتي العنوان باعتباره عتبة قرائية دالة، فهو في الأدبيات النقدية يفصح عن النص ويفضحه، هكذا يأتي عنوان الرواية مكونا من وحدتين معجميتين هما «فتنة» و«السنونو»، الأولى كلمة مفردة تحيل في المتخيل الشعبي العربي الإسلامي إلى حالة من الفوضى الاجتماعية التي يغيب فيها النظام وإحكام العقل، بينما تلبسها الأدبية ثوبا خاصا يحولها إلى كلمة مثيرة، تسبح بالذهن في عوالم البحث عن مواصفات هذه الحالة. إن الفتنة في الحقيقة غواية أدبية فنية، وتستمد الوحدة المعجمية «فتنة» إثارتها بإسنادها إلى الكلمة الثانية «السنونو»، حيث تطرح في ذهن القارئ تساؤلات عدة: هل للسنونو فتنة؟ وإذا كانت فما هي؟ وكيف يمكن أن تكون؟ إن هذه المتسلسلة من الأسئلة هي التي تكسب النص الروائي قدرة على استمالة القارئ، وتتعقد بنية العنوان أكثر بكونها مجردة من أي قرينة زمانية أو مكانية (فلا نعرف قبل قراءة الرواية طبعا) أيتعلق الأمر بفتنة واقعية أم متخيلة، كما لا نعرف كذلك فضاء الأحلام،

فتنة السنونو إذن، عنوان يأخذ صيغة مزدوجة ذات بعدين اثنين فهو من جهة: بُعد قريب المدى باعتباره عنوان لمعرض فني حضره أبطال الرواية في مدينة البيضاء، وبُعد بعيد المدى بوصفه عنوانا للرواية ككل. يمنحنا العنوان ببعديه المثيرين قدرة على تصور أولي حول النص، كما يؤكد على الصبغة التخييلية للمحكي في النص، وهو ما تؤكده المقتبسة الأولى في النص والتي تقول» هذا النص ليس سردا واقعيا وإنما هو من نسج الخيال».

المفارقة هنا غاية في الجمالية ففي الوقت الذي يصر العنوان في بعده القريب إلى جر القارئ نحو فضاءات واقعية «البيضاء» المعرض، يصر الكاتب على توجيه القارئ نحو المتخيل، إن المقتبسة هنا حيلة سردية بالغة الأهمية استطاع الكاتب أن يجعلها مسخرة لصالح بناء فهوم وتأويلات مختلفة.

• الإهداء:

يلح عبد الله الكاتب الروائي (الجسد من لحم ودم) على إهداء النص لروح واحدة وحيدة هي: روح محمد القاسمي

«إلى روح الفنان محمد القاسمي
في سفرها بين البني والأزرق»

يهدي عبد الله الجسد الحي روايته (النص المخلوق بقلم على ورقة بيضاء) إلى روح محمد القاسمي، فيصبح الإهداء هاهنا إيحائيا وإيحاليا في واقعيته، إنه إيحائي لأنه مهدى لشخصية فنية بارزة في علم وعالم الألوان والريشة وهي شخصية الفنان محمد القاسمي، وإيحالية لأنها تنبئنا بأن الكتابة هي لروح الفن التشكيلي بالمغرب، فالروح المحرومة من طاقتها في الواقع تجعلها الألوان تسافر في الخيال، هكذا فلمُهدى له بوصفه جثة ميتة وروحا ناطقة حية لا توجد خارج الدلالة، ولهذا فقد عمل الكاتب على مخاطبتها باعتماد قناة غير متعارف عليها وهي الانتقال من قناة اللون والفرشاة إلى قناة الكتابة والقلم.

إن الإهداء هنا ينم على رغبة متوارية لكنها أكيدة عند الكاتب، رغبة في البعث والإحياء. أعني إحياء هذه الذات المرجعية في مجال الفن عبر مخاطبة روحها النشطة في رحلة السفر بين الألوان.

•المقتبسات

تحضر المقتبسات في الأعمال الإبداعية أو النقدية بوصفها نصوصا تسبق عادة متن النص الأصلي وتكون لها وظيفة توجيهية نحو النص ووظيفة شعرية كذلك. وهكذا فالانتقائية التي يقوم بها الكاتب لاختيار المقتبسات تجعل القارئ يطرح أسئلة حول السر في اصطفائها دون غيرها.

تحضر في الرواية ثلاث مقتبسات تختلف شكلا ولغة وأسلوبا، لكن الخيط الناظم بينها هو من جهة الحمولة الدلالية والرمزية لمرجعياتها: مالك حداد - ابراهيم الكوني - عبد الله زريقة، ومن جهة ثانية ارتباطها بمتن النص، إن المقتبسات هنا إلى جانب الوظيفة الشعرية التي تحققها للعمل الروائي توجه القارئ نحو التفكير في اللامفكر فيه، ففتنة اللغة تحضر عندما يعجز مالك حداد عن التعبير باللغة عن ما يشعر به باللغة نفسها، أما فتنة الحياة فتحضر في مقتبسة الكوني الذي يؤكد أن رتابة الأخطاء الصغيرة تؤدي إلى الموت، الخطأ إذن اضطراب يكسر سيرورة السلامة والصحة أما فتنة الجسد فهي في شذرة شعرية لعبد الله زريقة. تقول إن غواية اللون توقع في عهر نستطيع دون مبالغة وسمه بالعهر الفني، تستحيل معه نهضة الجسد التي هي النهضة الحقيقية.

ترتسم معالم المقتبسات من خلال هذه النصوص الثلاثة التي تتوحد ونواة العنوان «فتنة» فتصير فتنة اللغة وفتنة الحياة وفتنة الجسد، أقانيم ثلاثة تفتح ذهن القارئ على تأويلات عدة، وتضعه أمام غواية السرد ومأزق الكثافة الذي غذاه الكاتب بجرعة زائدة من اللون من خلال المُهدى إليه والموضوع.

-2 شعرية السرد وسرية الشعر في العمل الروائي

يقول المجاطي «كم وجدت الشعر في صفحات كثيرة من الروايات وقليلا من الشعر في القصائد».

انطلاقا من هذه القولة نرسم الخط الذي ارتضيناه لقراءة العمل وهو البحث في شرعية الشعرية التي تحققها مكونات الخطاب الروائي للعمل من خلال مكونات الزمن والوصف واللغة.

• المتن الحكائي للرواية

تنمو أحداث الرواية من خلال ثمانية مقاطع نصية (الغرفة والليل- مسمار في عين صورة - شاعرية التابوت - فتنة الصورة - صرخة مكتومة - أرض محروقة - العين نافذة - ظلال مشتعلة) ويبدو للوهلة الأولى أن هذه المقاطع متباينة - لكن تتباعها الورقي وتوحد الزمن والفضاء والأحداث فيها، يجعلها تنشد إلى خيط سردي ناظم وخفي يشي بارتباط متماسك، تتلخص في خمسة شبان تخرجو في مدرسة للفنون الجميلة بالبيضاء، كانوا يرغبون في تغيير الواقع التعليمي للفنون الجميلة بالمغرب من خلال إصدار بيانات خاصة بذلك ولكن سرعان ما تتقاذفهم هموم الحياة كل إلى مكان ليصير البطل وحيدا وهو واحدا من هؤلاء الخمسة بين دروب تادلة وبني ملال مواجها ظروفا مختلفة من العطالة والصراعات الاجتماعية.

• شعرية الزمن

يحضر الزمن في رواية فتنة السنونو متجاوزا تقسيمه الثلاثي (الزمن النحوي - الزمن الصرفي - الزمن الدلالي)، كما يتجاوز حتى التقسيم الثلاثي المعروف نحويا، إنها كتابة خارج الزمن وداخله في الوقت نفسه، ومن ثمة فهي كتابة لها زمنها الخاص المفتوح الذي يستند على زمن الواقع.

الزمن في الرواية ليس هدفه هو تنامي السرد فقط بل يخرق هذه الوظيفة ليصير زمنا مختلطا بالأحاسيس مفعما بالهواجس الداخلية للشخصيات، إنه قائم على استغلال اللحظة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وشحنها بكل ما قد يحقق للنص كثافته وشعريته.
«أجتر زبد الزمن المتخثر في حنجرتي، وتحت لساني، وعلى شفتي».
إن للنص سياقا زمنيا هو عدم اعترافه بالزمن أصلا. «هذا الليل المضاعف تلبس بحضور الغياب، وتحلل في روحي القرفة من هذا الزمن الصدئ زمن الانتظار والدوران حول الذات حتى الاختناق».
الزمن إذن لحظة متجددة. تنصهر لحظاتها داخل بوتقة النص، فيتحول إلى لحظة تحفها هواجس الكتابة وأهواء الشخصيات، ويحفها الإحساس بالحنين والشوق، والإحساس بالضياع والغربة.

• شعرية الوصف

يقوم الوصف على دعامتين اثنتين:
الأولى: هي تعطيل مؤقت للسرد وذلك بهدف تكثيف مشهد أو توصيف حالة أو رسم صورة.
الثانية: تأكيد إمكانية إعطاء الوصف إيحائية أكبر للعمل الروائي.
تحضر هاتين الوظيفتين بقوة في العمل الروائي للكاتب عبد الله لغزاز، فالروائي عندما يتعلق الأمر بلحظة وصف فهو يسعى إلى إقناع القارئ بجدوى هذه اللحظة، إن الوصف عنده محطة تبريرية تقف على أهمية التقاط تفاصيل كل ما هو هامشي غير ملتفت إليه. إن هذا التوقف عن السرد ليس توقفا مجانيا أو حلية زائدة أو موضة في الكتابة، بل هو مكون أساس من مكونات السرد نقرأ في الصفحة 33 من الرواية» سعيد هذا، جسد المحنة على الأرض...وجه للجنون ووجه للحكمة، وجه للشقاء ووجه للنقاء، ووجه للقبح ووجه يفتخر بكون أبيه سماه سعيدا، ووجه للحزم وجه للهم، وجه للحلم ووجه لتاريخ الألم»
يتميز الوصف في هذا العمل الروائي الباذخ بالذاتي، مما يمنحه شاعرية وشعرية، فالوصف مرتبط بالجوانب النفسية والعاطفية للشخصيات، فهو إذن لا يسقط في إملال القارئ بقدر ما يحفزه على التخيل والبحث في الذهن عن صور للموصوف ثم إضفاء الحالة النفسية للشخصيات عليها، الوصف في الرواية إذن، فرصة تجعل القارئ يتريث في القراءة بتوقف عند تفاصيل المشاهد ليلتقطها.
«قال قاسم: قفلْتُ الباب خلفي، ونزلت الدرجات العشرة إلى أرض متخمة بالحرّ والعطش وريح الشوم. أمام باب الإدارة المفتوح على أدراجه العشرة وعلى العراء، ثمة شجرة تين تجثم على طرف صخرة. وبعد الصخرة بمسافة قصيرة، تنحدر الأرض فجأة، فتبدو كحوض بحيرة شاسعة جفّت منذ زمن بعيد. على طرفها الغربي، عند الأفق بالتمام، تتهيأ المدينة كنتوءات صخرية بيضاء وصفراء باهتة»
الملاحظ من خلال هذا المقطع أن الوصف وإضافة إلى تحقيقه للدعامتين المشار إليهما آنفا، فإنه يمتاز بالتفصيل وملاحقته للجزئيات الدقيقة وارتباط الموصوف الذي هو خارج الذات بهواجس السارد الذاتية.
إن هذه القدرة على الوصف وهذه الشعرية الخاصة بها في الرواية تأتي ربما -وأقول ربما- من عمل الكاتب في مجال اللون إن الصورة مجاز للواقع باللون، وهي في الآن نفسه التقاط للمشاهد بالفرشاة. والوصف في الرواية مجاز والتقاط للمشاهد بالقلم.

• شعرية المحكي

إذا كان الزمن يحقق شعريته كما ذكرنا سابقا عبر ارتباطه بالهواجس الذاتية للشخصيات، والوصف عبر خرق الوظيفتين الاعتياديتين له، فإن اللغة الروائية في هذا العمل تتأبى أن تكون مجرد لغة عادية تنقل الأحداث عبر منطق التوالي، إنها لغة تتجاوز الوظيفة الإبلاغية كما هو الشأن في اللغة العادية لتصل إلى أعلى درجات الشعرية والبلاغية، عبر اعتماد الكلمة الموجزة والكثافة الجمالية. إنها لغة تستند إلى كل ما هو شعري بهدف البناء السردي للأحداث.
تنمو اللغة في المحكي مستندة كذلك إلى الألوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنجد الكاتب يطعم الرواية بأعمال فنية عبارة عن لوحات متنوعة هي من صميم أحداث الرواية:
- لوحة عنف للجيلالي الغرباوي - موت مارا للرسام الفرنسي دافيد - تفصيلة من العمل المشهور لأنجيلو المعنون ب خلق آدم - جزء من لوحة الصرخة لإدكار مونس.
استطاع الكاتب بذكاء كبير استغلال ثقافته الفنية فيما يخدم أحداث الرواية من خلال تغذيته للغة باللون بعرضه لهذه الأعمال، وكذلك بحثه عن نقطة تماس بين الإبداع الفني والإبداع بالكتابة فجعل القلم/ الريشة يرسمان بطريقة غاية في الإبداعية أحداث الرواية.
«كَتَبْتَ بقلم الرصاص على هامش ورقة في كتاب «الروحانية في الفن» للرسام الروسي «كاندانسكي»: الشعر كالرسم لكن ما معنى الرسم؟»
إن شعرية المحكي لم تكن لذاتها بقدر ما تكتسب واقعيتها من خلال ربطها بالواقع، تصير اللغة في الرواية إذن نقدا لكل فضائح البلد بعيون السارد أو الشخصيات التي يرتسم على محياها البؤس، إنه نقد بعيون مثقفة للسياسة والإدارة من خلال رسم صورة الانتخابات والمناضل الخليفة، ثم نقد للتعليم والفقر والعلاقات الاجتماعية المبنية على الاستغلال والنفاق الاجتماعي..» بالأمس، في المقهى، كان هناك رجل يُمَرِّنُ نفسه على ركوب الاستحقاقات الانتخابية المقبلة. يقول إنها الفرصة التاريخية للخروج من التعتيم السياسي الذي مارسته أحزاب المخزن. ويقول بإن حزبه سليل شرعي للحركة الوطنية في هذا البلد. وبأن له علاقات وطيدة مع أقطاب الحزب العتيد... كانت المقهى عبارة عن أرخبيلات، تتلاسن وتتساءل حول كل شيء.. عن المصداقية، وعن الأخطاء التاريخية، وعن تراجع القيادات، وعن ديكتاتورية القرار... عموما، حول ما آلت إليه الأوضاع، وحول الشجار القائم بسبب التكتلات العائلية والقبلية داخل الأحزاب وخارجها»
تحضر اللغة كذلك ممزوجة باللهجة العامية في مستوييها المنخفض والمتوسط واللغة الفرنسية مثل: Silence on, tourne...، .je suis une machine-je suis une machine
من هذه البوليفونية يستمد السرد واقعيته ومرجعيته في نقد الواقع.
لقد تآزرت في شعرية المحكي كل من شعرية الزمن والوصف والحوار الذي يكون أحيانا واحدا بين السارد ونفسه وأحيانا بين الشخصيات لرصد حدة التوتر بين الشخصيات، أو لبيان انشطار ذات السارد إلى اثنين وكذلك شعرية اللغة لتقدم للمحكي في الرواية ميزته التي لن يحس بها القارئ إلا حين قراءته للرواية.
إن اللغة بالنسبة للكاتب عبد الله ليست مجرد قناة لنقل الواقع أو سرد الأحداث، بل تتجاوز ذلك إلى نوع من الحساسية في الاستعمال والتأني في اصطفاء الألفاظ والمعاني، إنه يحفر بين ثنايا الدروب ليكون النص صوتا لمن لا صوت لهم.

خاتمة

نستطيع قفل هذه القراءة بتسجيل الملاحظات الآتية:
- يشكل النص الروائي فتنة السنونو فتحا جديدا على الكتابة الروائية المغربية من خلال المزج دونما خلط بين ما هو شعري وما هو سردي
- يتميز النص الروائي بحضور الفن أو الرسم كروح محلقة على العمل من خلال شخصية المهدي له والتكوين الأكاديمي للسارد وموضوع السرد.
- يمتلك الكاتب عبد الله لغزار لغة روائية متخمة بالدلالات، مليئة بالإيحاءات، طافحة بالمجازية، قادرة على رسم صورة الواقع بالكلمة الدقيقة.
هذا ويحق لي من باب الإنصاف وبعيدا عن كل محاباة أن أقول إن الرواية تستحق أكثر من قراءة، وأنني مهما استفرغت جهدي ووسعي فيها فلن أبلغ ما تنفتح عليه من تأويلات وقراءات، وأنها تستحق أن تكون العمل الروائي الأبرز في هذه السنة، مع متمنياتنا أن يلقى العمل صداه الذي يستحقه داخل الوسط الثقافي المغربي والعربي.

الفيلم المغربي «الجامع»
تحول الحدث السينمائي من الخيال إلى الواقع

■رضوان السائحي

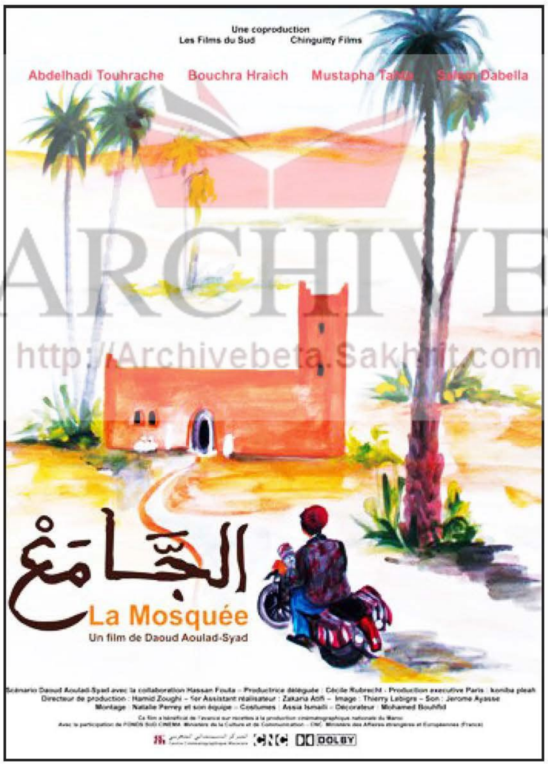
لم أكد انتهي من مشاهدة الفيلم المغربي (الجامع) للمخرج داود أولاد السيد حتى تبادرت إلى ذهني صورة الجامع الذي يستقر في صمت مهيب في مرتفع جبلي قبالة مدينة شفشاون. هذا الجامع يطلق عليه السكان المحليون اسم «بوجعافر»، لكن المؤرخ ( ) يرجع أصل التسمية إلى «أبو العصافير» وهذا الجامع لا تقام فيه الصلاة أبدا منذ إنشائه لأول مرة، ولا يتوفر على إمام، ولا يتعالى منه صوت الآذان، بل كان قبل سنوات قبلة للسكارى والمتشردين، مليء بالأتربة والأزبال، إلى أن قامت السلطات المحلية بترميمه وعينت له حارسا يشرف عليه، كما وضعوا حواليه كاشفات ضوء تزيده رونقا وبهاء في الليل. ويرجع سبب عزوف الناس عن أداء الصلاة فيه إلى أن الذي أمر ببنائه هو مسؤول فرنسي عسكري فرنسي في عهد الاستعمار حتى يقطع الطريق أمام المسلمين الذين يتقاطرون من المناطق المجاورة لأداء صلاة الجمعة في مدينة شفشاون، ويحول دون وصولهم إلى مساجد المدينة لدواعي أمنية. لكن الفقهاء في تلك الحقبة لم يجيزوا الصلاة فيه لأن الذي أمر ببنائه غير مسلم، ولأن نية إنشائه كانت لدواعي سياسية.

يحظى فيلم (الجامع) بإعجاب كبير من قبل الجمهور والاعلاميين والسينمائيين بعد عرضه في عدد كبير من المهرجانات ضمن المسابقة الرسمية وحصل خلالها على عدد من الجوائز المهمة مثل:

* جائزة «سينما في حركة» المنظمة في إطار مهرجان سيباستيان في شمال إسبانيا.
* الجائزة الذهبية «بابايردور» لأفضل سيناريو في المسابقة الرسمية للمهرجان الدولي للفيلم الفرانكفوني بنامور-بلجيكا.
* جائزة التانيت «البرونزي» وجائزة الانتاج في الدورة الثالثة والعشرين لمهرجان ايام قرطاج السينمائية.
* الجائزة الكبرى للدورة السابعة عسرة لمهرجان تطوان الدولي لسينما البحر الابيض المتوسط، وجائزة أحسن دور رجالي للممثل عبد الهادي توحراش في نفس الدورة.

إن فكرة فيلم (الجامع) لم تنبثق من خيال المخرج لكنها انبنت على أحداث حقيقية خلفها فيلمه الاخير «في انتظار بازوليني» (عام 2007) ولذلك فهذا الفيلم يعتبر امتدادا لديكور الفيلم السابق عندما استأجر المخرج قطعة أرض في قرية قريبة من مدينة ورززات، التي تستقطب العديد من المخرجين العالميين من أجل تصوير أفلامهم مما خلق فرصة شغل لعدد كبير منهم حيث يشاركون كممثلين مساعدين أو كومبارس، والبعض منهم يقوم بتأجير أرضه لإنجاز ديكورات أفلام سينمائية، وبعد انتهاء داوود اولاد السيد من تصوير فيلمه «في انتظار بازوليني» الذي يحكي عن قصة (........) ورحيل الطاقم لم يتم هدم الديكور فاعتقد الأهالي أنه مسجد حقيقي فدأبوا على الصلاة فيه، خصوصا وأنهم كانوا يرون بعض أفراد طاقم الفيلم والكومبارس يقيمون الصلاة في ساحته. وهذا خلق مشكلاحقيقيا لمالك الأرض، لأن الأمر يتعلق بأحد الرموز الدينية التي تم الاشتغال عليها كديكور.

من هنا تبدأ أحداث الفيلم (الجامع) التي تشكل صراع شخصية حقيقية مع أخرى وهمية إمام المسجد في الفيلم السابق يتحول الى إمام حقيقي في الواقع حول الجامع / الديكور الوهمي إلى جامع حقيقي.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأسلوب طبعته السخرية الهادفة يعرض الفيلم في حبكة فنية تزاوج ما بين الجد والهزل، والحقيقة والوهم، وتضارب الأفكار، محاولات «موحا» صاحب الأرض المضنية من أجل هدم الجامع الديكور كي يسترجع أرضه مصدر عيشه الوحيد. لكنه يصطدم بقوى تحول دون تحقيق مأربه لأسباب تعجز عن تجاوزها أية قوة فردية، والتي تتمثل في العقل المتحجر لأهالي القرية الذين يرفضون فكرة هدم المسجد من منطلق قناعتهم أنه محرم شرعا هدم بيت من بيوت الله، رغم أنه حاول إقناعهم أنه مجرد ديكور فيلم، وليس مسجدا حقيقيا، لكنهم يتجاهلون هذا السبب.

يصطدم أيضا بالشخص الذي يدعي الإمامة، وهو في الواقع ممثل قام بدور إمام مسجد غير مكتمل البناء، كان يجمع التبرعات من أجل إتمامه، ولعله تقمص الدور أيضا في الواقع، وتشبث بعدم شرعية هدمه مستغلا سلطته كإمام مسجد معتمدا على تشبث الأهالي بالجامع، وذلك في سبيل تحقيق مآربه الذاتية. كما أنه لا ينسلخ عن كونه ممثلا في نفس الآن، يكرس هذه الفكرة المشهد الذي يفد فيه السياح إلى القرية. فيسارع الى ارتداء ملابس جندي روماني، ويقوم بالتقاط صور تذكارية معهم كإشارة منه أنه أحد الممثلين الذين يؤثثون فضاء الأفلام السينمائية الأجنبية. وهذه إشارة الى استحواذ فئة معينة من رجال الدين على منابر المساجد في بعض دول العالم العربي، خصوصا الوسط القروي، مستغلين جهل الأهالي بأمور دينهم، فيتولون الامور الدينية على أسس فقهية باطلة. ويصبحون من خلال هذا الوضع مجرد ممثلين يتقمصون دور رجال دين من أجل تحقيق مآربهم الشخصية تتداخل فيها المصالح المشتركة لرجل السلطة ورجل السياسة.

في ظل هذا الصراع الذي يشتد بشكل اضطرادي، تنشغل زوجة «موحا» بختان طفلها، بعيدا عن هموم زوجها الذي يلجأ إلى أحد الفقهاء كي يفتيه في أمره، لكن الفقيه يحدثه عن ثواب الآخرة ومزايا ترك المسجد على حاله فوق أرضه متجاهلا محاولات موحا لإقناعه أن الأرض مصدر عيشه الوحيد، وأن البناء تم بنية ديكور فيلم، وليس من أجل أداء الصلاة. ويبدو أنه يمثل دين التوسط والاعتدال ودين العقل، في المقابل هناك دين يغلب عليه التحجر العقلي وجمود الفكر الذي يمثله أهالي القرية ويرسخه الفقيه الذي لا يجتهد في فتواه ولا يربط الأمور الدينية بالأحداث في الواقع.

وسط هذا الجدال الديني الذي يطبعه السعي إلى تحقيق المآرب الدنيوية والمساعي الذاتية.

تبرز شخصية فقيه آخر متنور وزاهد يعيش وسط المقابر، والذي يلجأ إليه موحا في خضم معاناته مع الإمام المدعي، وأهالي القرية، فيستفتيه في قضيته ويؤكد له أن المسجد غير حقيقي ويجوز هدمه معللا فتواه بالأدلة الشرعية. بل إنه يؤازره في محنته، ويرافقه لهدم هذا الديكور لكن قوة أخرى تقف سدا منيعا أمام إقدامهما على ذلك، وهي السلطة المحلية، ويمثلها عون السلطة الذي يطلب من موحا أن يحصل على ترخيص هدم الديكور من المركز السينمائي المغربي بالرباط التي تبعد مئات الأميال عن القرية، وهي نفس الجهة التي منحت الترخيص لبنائه. الإحباط يكون من نصيب (موحا) الذي تم القبض عليه وترحيله في سيارة الدرك.

فضاءات

هذا الثقافي

■ عبد الغني فوزي

يغلب طني، أن التصورات السائدة حول الثقافي في التلقي والممارسة المطبوعة بالحيف والتمركز، امتدت لهندسته وتركه في الخلف كشيء بارد هو من باب الملء وإكمال الفصل وإغلاق العدد بصفحات غير قارة، وأحيانا منعدمة، كلها تدخل في المفتقد وغير ذي بال. ليتبوأ مكان هذا الثقافي الخبر والإثارة بأنواعها المختلفة. فكثيرة هي الأسئلة التي تحضر هنا بقوة وتدافع - دون مناكب طبعا - كلما أثرنا سؤال الإعلام الثقافي، وبالأخص ضمن ما هو ورقي. لنتساءل بهدوء: هل لدينا مجلات على انتظام في الصدور، مبلورة بذلك تصورات، تسعى لتبليغها؟. كيف يحضر هذا الثقافي في صحافتنا المغربية؟ هل بشكل استراتيجي أم تصفيفا وخبطا ليس إلا..؟

فخلال سبعينات وثمانينات القرن السابق، كانت المجلات الثقافية المغربية على صلة قوية بالسياق المؤسساتي والمجتمعي، فكان الثقافي على هامش حداثي وعقلاني في التداول، لكنه غير مفصول عن ما هو حزبي، فسارت مجلات بالتوازي، وأخرى منخرطة في مواجهات ومعارك مجتمعية على مستوى الفكر والثقافة. فالكل آنذاك ومؤدلج، بمعنى ما، نظرا للنار السارية في التلافيف والتفاصيل..

مؤخرا، اختفت المجلات، وما تبقى منها ظل مدفوعا بإمكانيات ذاتية محضة، أذكر هنا بعض المجلات التي توقفت بعد الأعداد الأولى، وأخرى على وشك ذلك؛ لأن التضحيات تكون على حساب الذات، كما يؤكد بعض المدراء الأصدقاء. هل استطاعت هذه المجلات استيعاب الساحة؟ والمساهمة في تخشب المشهد كديناميات خاصة. هناك في المقابل مجلات وزارة الثقافة التي لا يعرف مثقفو وكتاب البلد بأي كيفية تشتغل، ولأي أفق تسير؟. أما مجلة اتحاد كتاب المغرب فلم تستوعب اتحادها، بالأحرى دينامية المشهد.

أعود للصحافة المغربية وعلاقاتها بهذا الثقافي المسلط وفق تصور وليد إكراه الحزب أو المجموعة. وبالتالي، تتخذ الثقافة تمظهرات صحفية لا تستقر على حال، نظرا لاكراهات عديدة منها أن أي صحيفة - في تقديري ونظري العيني - لا تضع طاقما رهينا بما هو ثقافي للإحاطة في المتابعة، وللانفتاح أكثر، لاستيعاب تعدد وتسارع إنتاج الساحة. وبالتالي، تترك الصفحات الثقافية والملاحق لأفراد يبحرون على طريقتهم الفردية؛ ويزداد الأمر انغلاقا حين لا يلتفت هذا الفرد لحجمه في لا مبالاة بما يعتمل تحت قدميه. فالساحات تمور بالإصدارات واللقاءات والتصريحات... مقابل صفحات وملاحق تسبح في واد آخر أو تتلون وفق مزاجية لها مناخها الخاص. الشيء الذي يضعنا أمام حيز ثقافي لا يغطي ولا يحيط، بل يملأ بما هب ودب. هل يحق لنا أن نتساءل: أي صورة تعطيها صحافتنا الثقافية للرواية والقصة والشعر والنقد..؟ تأتي الصفحات سريعة ومقولبة على اختصارها ؛فتحول معها الثقافي إلى أخبار وأقوال سريعة، لتسقط «أمنا الثقافة» في جري صحفي لايخدم الأدب في شيء ماعدا الإعلان ودغدغة القضايا باللمسات غير المكتملة. من هنا يعتلي البعض صهوات بعض المنابر، ليسلط سيفه، ويلقي خطبه في حروب وهمية لا تنتهي.، أو في ضرب الطر لأسماء بعينها، مهما تحولت الدنيا والأحوال.

في الخلف المتأمل، تأتي وقفات وصرخات بعض المثقفين دون أن تناقش؛ علها تحدث إعادات نظر في المادة والمعمار: أذكر صرخة الشاعر محمد بنيس التي تتجدد على إثر كل لحظة محتقنة والتي يقول فيها بغياب مؤشرات الضبط الثقافي بين بنية تقليدية وتبعية الثقافي للحزبي أو أفراد يصرون أن يبقى الأمر كذلك. والناقد والباحث سعيد يقطين وتفصيله في غياب شروط واعتبار المؤسسات الأدبية. هذا فضلا عن صرخة سعدي يوسف حول المحرر الثقافي العربي المتسلط على الرقاب والذي يسعى إلى تحويل حيزه إلى ضيعة ومنتجع خاص. ناهيك عن أكل لحم الكتاب نيئا في الصحافة المغربية التي تدافع عن كل الحقوق، ناسية ومتجاهلة حق الكتاب في التعويض، وأحيانا الكل يتقاضى أجره، ماعدا هؤلاء الكتاب لأنهم ملتصقون بهذا الثقافي الذي يعتبر عند أهل الخبر و«التخبار» مجرد تعمار وترتيب في آخر الصف. لكن الثقافة باقية في المجتمع والحياة؛ يمكن إذا قدمت في حلة جميلة أن تلف الناس حولها، بعد أن يتحرروا من بريق الإثارة.

دون تعميم، فالإعلام الثقافي ينهض على مجهودات أفراد هم في الأصل كتاب ومبدعون؛ لكن غالبا ما ينساقون مع منطق المؤسسة... في انتظار أن تأتي الأدوار الغائبة والفاعلون الأساسيون عبر إعلام ثقافي فعال ومشدود بحبال موضوعية للأفراد والمؤسسات. لأن هذا الثقافي أكبر من النزوات والظرفيات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب العدد

في بستان الله وممالك الشعر
قراءة في ديوان «تنويعات على باب الحاء»
للشاعر المغربي عبد السلام مصباح

■حميد ركاطة

في ديوانه «تنويعات على باب الحاء» يعمل الشاعر المغربي عبد السلام مصباح على تقديم قصائد مفعمة بالحب والحنين والنبل، لامتيازها بدقة الوصف ومتانة التشبيد متوسلا بالأنسنة حينا لاستنطاق مؤثثات المكان والأشياء. وأحيانا أخرى بالتوليد اللغوي وتوظيفات المصطلح ضمن سياقات جديدة خارج مجالاتها المألوفة .

إنها مواويل للشعر، وللحرية في أسمى معانيها من خلال تكثيف الصور الشعرية وتشييد قصائد إِرْتَحَقَتْ من قاموس خاص منضود بعناية داخل مساحات البوح الشفيف، ليفجر مكنون القلب، وغواية الحب والحلم والشوق، بمد جسورا من الدهشة التي تملأ أعطاف الكون الموقد بقناديل منيرة.

هكذا تعلن هذه القصائد عن كتابة في زمن الاغتراب/الزمن العاقر وهي تنعي البسطاء من الناس وتزرع في قلوب الصمت مساحات من الحلم والحب.

كما تبرز الكتابة كَهَمٍّ واشتغال يومي جلي من خلال تحول زمنها إلى لحظة وصال حميمية تتماهى فيها ذات الشاعر بفضاء الحلم. تماهٍ داخل أروقة العجائبي، ما جعلها كتابة تبحث عن فضاء أرحب، لتتناسل أسئلتها الكبرى المحفوفة بالعديد من التفاصيل الدالة على رغبات مهمشة تتحول معها القصيدة إلى امرأة ثم إلى وطن بحجم الحنين.

إننا إزاء مواويل حزينة تنقرها أنامل على أوتار رباب الذات التواقة للحرية والحبور. ترقى بمواضيعها إلى خلق حوار مع أعمال من سبقوه أو من عاصروه متحولة إلى سنابل منحنية الرؤوس أو أكاليل وفاكهة للزمن الآتي.

إنها الكتابة بدافع الحب، ومن خلاله التي تحول أحيانا إلى غضب بسبب الخيانات المتكررة، ما يولد الأرق الذي يسم الروح الفواجع... لكنها سرعان ما تتحول إلى غيمة متشعبة في الجسد، تواقة للحنين والنزوات والحبور والشعر.. لترتقي إلى صورة تعكس نفسية شاعر يربض في أعماقه طفل مشاغب، متحرر من كل قيود العالم، يحلم بامرأة على الدوام، ليجلس معها على عرش بهي في مملكة العشاق.

ما يجعل قصائد هذا الديون تطل علينا كامرأة عاشقة على الدوام، تفجر بركان الرغبة والانتظار بإطلالاتها المتكررة، وزياراتها غير المنتظمة، وهي تجتاح الشرايين، وتهيج أشواق القلب، ثم ترحل دون استئذان. كامرأة جاحدة أحيانا، مشاغبة وهي تمضي عكس رغباتها بمراسيمها القاسية.

يتضمن الديوان العديد من الاهداءات سواء لشريكة حياته، وأبنائه وأصدقائه، كما يحتفي بقضايا الوطن والعروبة كقضية العراق ومقتل محمد الدرة الفلسطيني .لتبرز بذلك تجدرها في المشهد العربي ويجعلها حمالة لهمومه ومعالجتها لتاريخه المشترك.

فكيف تجلى توظيف هذه الحمولات من خلال هذا الديوان؟ وبأية خلفية إبداعية وفنية كتبت قصائده؟ وللإشارة فالديوان صادر عن دار القروين سنة 2011 ويتضمن ثمانية عشر قصيدة

1) لذة الكتابة

هل للكتابة لذة؟ وإن كان الأمر كذلك: كيف نتمثلها من خلال هذه القصائد؟

ربما تجليات هذا الطرح قد نلمسه في حقيقة الوصال الذي هو في الأساس منبع الكتابة ووجه من وجوهها المشرق، حين تداهم الشاعر نيران الرغبة، ولذة البوح لحظة سفر عاشق في شرايين القصيد، لتمده بنسغ الحياة ولتمنحه شبابا متجددا. فهذه الصور الباذخة بقدر ما تسمو وتتعالى عن كل تقليد، تعلن عن عفتها كقديسة.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

في قصيدة «اتهام» ص25 التي كتب كرد أنيق وحضاري عن مكائد المتشككين في أصالة إبداعه، تبرز اللحظة انتصارا رمزيا بكتابة قصائد رائعة تقذف روح الشاعر وذاته وهي تتشكل فوق مساحة ليل حابل، أو جسد يلفه بياض متمنع. فالحضور الوازن للغة الشفافة والبهية والحالمة ستبرز في قصائد أخرى كقصيدة «عيد ميلادك» ص 35 التي تعري عن رغبات الذات المثقلة بالحلم، والرعشة لتتحول إلى فضاء رحب للحلم الذي يضيء مساحات من جسده كي يصهل مرحا، وفرحا، وقصائد. إنه نوع من جنون الكتابة الذي يصنعه العشق والشوق. يقول الشاعر:

«يَأْسِرُنِي الفَرَحُ المُتْخَمُ
بِالشَّوْقِ
وبِالعِشْقِ
بَحَبَّاتُ الكَرَزِ المُشْتَهَاةِ
لِنُشْعِلَ في لُغَةِ العُشَّاقِ
وفي الكَوْنِ
مواويلَ
وَنَشْرَبَ نَخْبَ الزَّمَنِ المُتَوَهِّجِ» ص 38

وهو زمن أخضر مبتكر يَولد مسربلا بالحلم والنقاء والصدق. كسمة تأطر العديد من القصائد وتعبر عن ثقافة الاعتراف والتي تبدو أكثر وضوحا من خلال إهداءاته العديدة.

مثلا في قصيدة «تقابلات» ص47 المهداة إلى أصدقائه المتخاذلين وقد قدم لهم بيت لطرفة بن العبد:

وظلم ذوي القربى اشد مضاضة///على المرء من وقع الحسام المهند

هي قصيدة تبرز العتاب واللوم كما يرد فيها الشاعر على «جلادي الكلمات» برد مرير، معتبرا إياها سكاكين تافهة مترعة بالوهم في زمن رديء مليء بالخيبة معتبرا إياهم أعشاباً حاقدة في حقول عشق متوهج يقول:

«فَتَرَى حُلْمَكَ،
هَذَا النَّاصِعَ وَالأَطْهَرَ،
فِي السَّاحَاتِ
مُبَاحاً لِمُجُونِ الأَلْسِنَةِ،
وَتَرَى أَزْمِنَةَ الْحُبِّ الْبَاذِخِ
والأَنْقَى
تَتَدَلَّى مِنْ أَدْرَاجِ مَكَائِدِهِمْ،» ص 50

إن القاسم المشترك بين أنبياء الشعر وأحبائه هو العشق الموشوم بالتعب، وهي ظلال القصائد التي تتربع عرش الروح وخلايا الجسد، متخذة صورا متعددة. أكاليل/مشكاة/سدرة /حب ملتهب غير متدفق/ فاكهة الزمن الآتي «ص51» نكاية في المتخاذلين من أصحاب الأقلام المأجورة، معتبرا القصيدة سنبلة نشوانة مليئة في بستان الله ومملكة الشعر.

فالكتابة تبرز من الوهلة الأولى حسب تجليات الإهداء عربون محبة للأصدقاء على نبلهم وحملهم المشترك، باعتبارهم بوابة للبوح الشفيف، وشموعا للمحبة المخصبة بالفرح والجنون والعشق، داخل حقول الغواية الشعرية، لكن أبعادها المضمرة بقدر ما تمجد القيم النبيلة، تثور في وجه العنف والقهر، والاستبداد والألم، وهي نبتت في تربة القلب لتزهر ثمارها في عتمة الدروب.

لقد أهديت القصائد إلى كل من الشاعر: ابراهيم قهويجي، الشاعرة فاتحة مرشيد، ومنها ما تم إهداؤه إلى بعض المدن كأبي الجعد والحسيمة.

ونلمس أن التوزيع الرمزي بين الأشخاص والأمكنة بقدر ما ابرز النبل والاحتفاء، عمل على رسم ملامح بعض الأمكنة امتنانا لساكنتها ولبعض المنتمين إليها كمبدعين.. تشريفا وتقديرا وامتنانا.

يقول في قصيدة بطاقات إلى شاعرة:

«تداعبها موسيقي الريحِ

وَأَسْئِلَةُ الماء
تُطَوِّقُهَا بِزَمَنٍ
يُنْشِدُهَا شِعْراً
يُورِقُ
يُزْهِرُ
بَيْنَ مَدَارَاتِ الْكَوْنِ» ص 97

أما في قصيدة «بطاقات إلى أبي الجعد» ص101 فيعبر فيها عن حبه وامتنانه وفرحته الكبرى بتكريمه في ملتقاها الشعري:

«هُنا...
هُنا في أَبي الجَعْدِ
أَوْقَدتُ مِصباحَ شِعْري
«فَأَبْصَرْتُ في كُلِّ وَجْهٍ أَنا» ص 101

وهي قصيدة تبرز الحضور والغياب المتجلي في اللحظة التي خرجت من نطفة الحلم والحب، لتمنحه أجنحة للتحليق في سماء القصيد. فالتعبير عن الأحاسيس الدفينة انفجر جداول شعر حالم، تنشر الفرح والنور، وغمر الروح بلحن اللحظة الخالدة. معتبرا مدينة أبي الجعد، مدينة خلقت للحلم والسفر وهي تمد الجسور نحو قلب الشعراء.

وسيتكرر الإهداء إلى مدينة أخرى من خلال نص «بطاقات إلى المدينة الفنيق» ص 111 وهي مدينة الشاعر «محمد أعشبون» الحسيمة التي اعتبرها الشاعر أرضا طيبة مفعمة بأريج التاريخ. والمدينة الجريحة التي ظلت تعانق أحزانها، وتنزف فوق مساحات الليل «وهي قصيدة ترجمت جانبا من مفهوم حاءات الديوان» الحاء: الحياة، السين: سوسنة، والياء: يمامة، والميم: موال، والتاء: تباشير:

«حُسَيْمَة،
هَا أَنْتِ تَنْبَعِثِينَ مِنْ رَمَادِكِ،
شَامِخَةً
مِثْلَ نَدْغِين،
وتَنْهَضِين
رَغْمَ قَسَاوَةِ الأَلَمِ،
وَرَغْمَ الْجِرَاحَاتِ،
وَرَغْمَ أَعْضَائِكِ الْمُتَنَاثِرَة،
تَنْهَضِين
مُفْعَمَةً بِالْفَرَحِ
فِي عَيْنَيْكِ وَهَجٌ رَاشِحٌ،
وَفِي الْيُمْنَى صُورَةُ عَبْدِ الْكَرِيمِ،
وَفِي الْيُسْرَى شُعْلَةُ التَّحَدِّي
وَسُنْبُلاتٌ لِلْقَلْبِ
وَلِلشِّعْرِ
وَلِلصَّبَاحَاتِ الأَنِيقَة». 117

فالتفكيك مكون من رموز أخرى دالة على الحياة، والحرية، والأمل. لمدينة تنبعث من رمادها مفعمة بالفرح وبأمجاد رجالها، مصرة على التحدي والصمود. وقد تضمنت هذه القصيدة بيتان للشاعر فواد لكحل.

2) الأنسنة

من بين مميزات الكتابة في ديوان «تنويعات على باب الحاء» للشاعر عبد السلام مصباح توظيف الأنسنة كما هو الأمر في قصيدة «زيارات» «ص 69 حيث تبرز القصيدة كزائرة ليل تنشر بين يديه بياضا مترعا بالحرف والجمر، وتحرك نبضه وشوقه، فتفجر فيه بركانا ثم تغادره. وهو رحيل تعقبه عودة متكررة في كل اللحظات من حلم ويقظة، وتتخذ خلالها حللا جديدة آسرة ومذهلة. يقول الشاعر:

«وَفِي لَحْظَةِ عِشقٍ مَجْنونٍ
تَتَسَلَّلُ أَحْرُفُها
مِنْ قَافِيَةِ الأَرْضِ
وَتَجْتَاحُ شَرَايِينِي
تَلْبَسُنِي
تَتَوَغَّلُ فِي وَجَعِي
فَيَهِيجُ النَّبْضُ
يَهِيجُ الشَّوقُ» ص 72

إنها الزائرة الممتلئة بها في الحاء، والمسربلة بالنزوات والطيش والدفء، المتحولة إلى إشراقات دالة على الرؤيا بين الحلم واليقظة مهفهفة:

«تَسْبِلُ جَفْنَيْهَا
وَتُلَمْلِمُ أَوْرَاقَ التُّوتِ
تَفُكُّ إِزَارَ قَصِيدَة،
في غَفْلَه
(...) تَزْرَعُني في غَيْمَاتٍ مُثْقَلَةٍ
بِاللَّحْنِ الْمَكْنُونِ
وَبِالزَّادِ
وَبِالْفَرَحِ...» ص 74

وهي زيارة تبشر بولادة القصيدة وقد زرعت في روح الشاعر غيمات مثقلة بالفرح. فهذه الزيارات تأخذ في أبعادها الدلالية والرمزية تشبيها خاصا بنزول الوحي في أوقات متفرقة، وغير محددة، ما يدخل النص في تناص جميل ودال على الطهر والصفاء والصدق يقول الشاعر:

«كَانَتْ تَأْتِينِي فِي غَيْرِ مَوَاعِدِهَا
تَمْتَطِي مُهْرا
تَتَنَاثَرُ تَحْتَ حَوَافِرِهَا
سُنْبُلَةُ الْحُبِ» ص 75

إنها قصائد تبرز تمردها كذلك، وزئبقيتها كلما حاولنا معانقتها واحتضانها، فهي كزائرة الليل مفعمة بالرغبة ومحفزة، لكنها لا تخضع أو تدعن، يقول الشاعر:

«وَحِينَ أَمِيلُ إِلَى عَيْنَيْهَا
لأُعَانِقَهَا
وَأُبَارِكَ فِعْلَتَهَا
تُسْرِجُ خَيْلَ الْبَرْقِ
وَتَرْحَل» ص 76

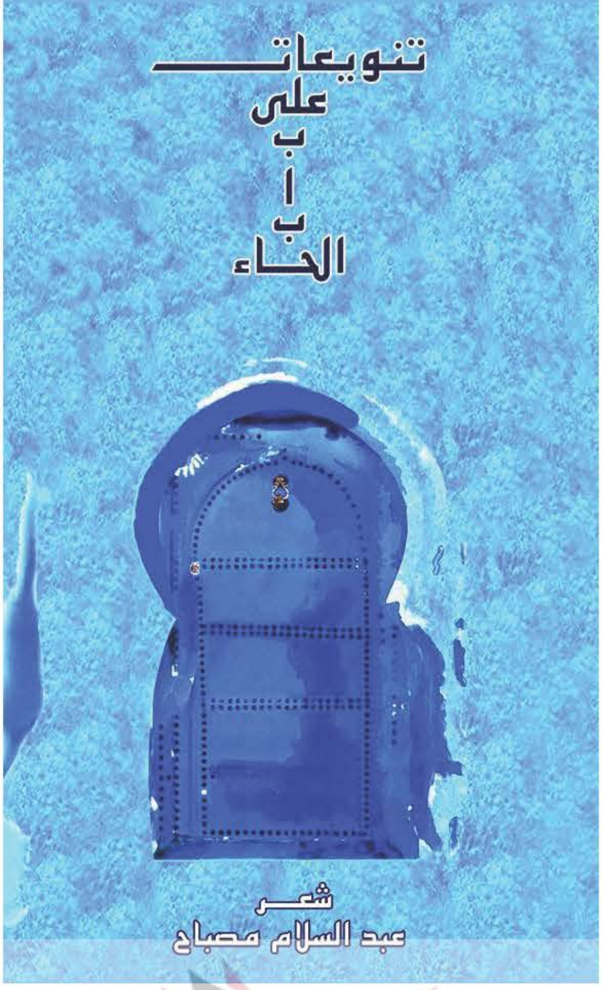
إنه الرحيل الدائم لمحبوبة مذهلة، خرافية، تبعثر الذات أشلاء، وتعلها بالرغبة والشوق، تحويه بين ذراعيه وتكتبه قصيدة أخرى.

3) التشكيل البصري وتقنيات الكتابة

تميزت قصائد الديوان بتشكيل بصري متميز، جميل ومعبر. يترجم الحالات النفسية المختلفة، ويوحي بدلالات رمزية توزعت بين القسوة، والعنف، والدهشة، والانفلات. كما أنها قصائد وشحت باستهلال وقفلة النهاية، كما هو الأمر في النصوص المسرحية لتبرز سياقا عاما للقصائد دال على الأمل، والفرح، أو الألم، وبالتالي مختلف الحالات النفسية الناجمة عن الكبوات والخيانات المتكررة. وقد تجلت من خلال قصيدة تحمل عنوانا مثيرا «مرسوم ثان» ص 77 كإعلان عن المنع الذي يتم تبريره موزع على أحد عشر مقطعاً، وهي موانع أحاطت بها المحبوبة ذاتها لدرء كل دنو من مملكتها وهي غارقة في عزلتها المريرة، نورد بعضا منها فيما يلي:

«مَمْنُوعٌ
مَمْنُوعٌ أَنْ تَفْرِدَ أَجْنِحَةَ الْعِصْيَانِ
وَتَأْتِينِي
كَيْ تَقْرَعَ أَجْرَاسِي (...)
مَمْنوعٌ أَنْ تَرسُمَ خارطتي ..
مَمْنوعٌ أَنْ تَفتحَ مَملَكَتي
مَمْنوعٌ أَنْ تُطلقَ أَسرابَ عَصافيري
مَمْنوعٌ أَنْ تَسمحَ للطيرِ الأخضرَ أن يُوغلَ في زَمني
مَمْنوعٌ أَنْ تَجعلَ شَمسَكَ تَدخلُ غاباتي العَذراء
أَنْ تَجعلَ أمطارَكَ تَغسِلُني
أَنْ تَدخلَ حَقلي
أَنْ تَركضَ خَلفي
أَنْ تَدخلَ بَينَ الحَرفِ والحُلم
أَنْ تَدعَوني لِلرَّقصِ» ص 79

فالموانع المتعددة حولت مملكة الحبيبة إلى أرض بوار، وخلاء مقفر، وإعلان عن الموت والحداد. ما



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحدد اخيارات نابعة عن قناعات مبررة بالخيانات المتكررة والقطيعة. فالاعتصام داخل الحصون المنيعة هو في نظرنا إعلان وإقرار عكسي يفضحه منطوقه على اعتبار أن تلك القرارات هي دلالة على المرغوب فيه، وبالتالي ستقرأ القصيدة بدلالات مضادة ضمن منطوق جديد أو مرسوم ثالث للمرغوب فيه تدعوه فيه للحب وللحياة.

4) الرثاء/والهجاء/وحق الرد

إلى جانب الأنسنة والتشكيل البصري يتضمن الديوان قصيدة حول الرثاء وأخرى خصصت للهجاء وثالثة تضمنت ردا قاسيا.

لقد لمسنا في قصيدة «الطفل القدسي» ص 119 رثاء لشهيد الحرية والكرامة الطفل محمد الدرة الذي وقد اعتبر الشاعر اغتياله نوعا من النوم المؤقت الذي يورق في عينيه حلما رائعا، وصبحا بألف فراشة، وهو نوم سيؤرق عيون المتخاذلين والمستمتعين بمشاهد الحقد البربري الموشوم بنزعة تدميرية، لأنه نوم سيفجر زغاريد الحجر وإعلان للفجر المنبعث من تحت الأنقاض وإرهاصا لتفتق آفاق أخرى وفرح قادم، يحمل في طياته بوادر التغيير باستمرار مقاومة المحتل، كما سيدمي آثار الهمجية، كما سينتج عنه فتح مساحات جديدة مضيئة للحلم في أوردة الأرض المصادرة، كما سيفزع كيانات الصمت.

في حين نلمس نزوحا نحو الهجاء المرير في قصيدة «ممثلة» ص53 سواء من حيث لهجتها أو قاموسها اللغوي المنتقى بعناية، وهو ما أبرز نوعا من المرارة، وردا عنيفا نتيجة أذى سابق.

إنه الحب الذي يتحول إلى كره، فتزدهر معه الكراهية بسبب للغدر والتنكر للجميل، وهو ما أفعم القصيدة كذلك بالعديد من الصور القاتمة والدالة من قبيل:

بَوصَلةٌ مَشدودةٌ نَحوَ الزَّمنِ اليابس» ص 55
الجَسد الوارَف والمَعجون بألفِ يدٍ» ص 55
الوجه المجذور» ص 56
بارعة في (التمثيل، الكذب، فعل الحب) ص 56

إن هذه الصور النابعة من القلق، ومن الألم تبرز عذابا واضطرابا، كما لمسنا من خلال القرينة الشعرية التالية، يقول الشاعر:

«تَمْثِيلُكِ هَذَا
أَدْخَلَنِي غَابَاتِ الْحُلمِ الأَخْضَرِ
وَالضَّوْءِ الْمُورِقِ...
فِي رَمْشَةِ عَيْنٍ
أَخْرَجَنِي
عَذَّبَنِي
ضَيَّعَنِي
زَرَعَ الْحُزْنَ بِقَلْبِي...» ص 57

وهي احساسيس بقدر ما تحمل في طياتها الصدق، تبرز بعد الرؤية ومعرفة دقيقة بتفاصيل جسد موشوم بالنار والمواجع يقول:

«كُلُّ تَفَاصِيلِكِ أَعْرِفُهَا
نَبْضاً نَبْضاً
حَرْفاً حَرْفاً
أَعْرِفُ نَهْدَيْكِ
فَفِي نَبْعِهِمَا تَوَضَّأْتُ
وَأَطْفَأْتُ حَرِيقِي،
(..)
أَعْرِفُ مِلْحَكِ
قَمْحَكِ
عُشْبَكِ
فَاكِهَتَكِ...» ص 58

أما في قصيدة «اتهام» ص 25 سنلمس دفاعه عن نفسه في إطار حق الرد وإبعاد تهمة التقليد عن شعره الذي قارنوه بشعر الشاعر الكبير «نزار قباني» ليفتح النار بقصيدته على المتشككين من خلال التغزل في جسد القصيدة / المرأة المفعمة بالحلم والحب، مبرزا قدرته على تشكيلها وفق مزاجه على بياض الورق ولذة الأسر .فالقصيدة ظلت دوما في نظره «امرأة تبعثر أحلام الشعراء

«وَتعشَقُ مثلي أَزهارَ اللوزِ
(...)
وَرياحينَ
تَتَضوَّعُ في مَلَكوتِ الله
وتحت سرير امرأةٍ
من بُرجِ النار...» ص 26

5) الحلم والشعر والغواية محاولة للرقص على التخوم

تبرز قصائد الشاعر عبد السلام مصباح اشتغالا رهيبا على التخوم، وهي تخوم في مدارات الحلم والحب والحياة، تناوش الغواية، وتؤجج النار في ثناياها لتعري عن أنوثة القصيدة الطافحة بالجمال. ففي قصيدة «الوردة الأولى» ص 10 تتمدد القصيدة بين هسيس الشفتين وهي تتزود من قنديل الشفق لتتحول إلى امرأة حالمة جميلة، صور مافتئ الشاعر ينسج تفاصيلها عن ورود أخرى: كوردة الجلنار التي يوجد ضوء أجنحتها بين شعاب القلب وشفيفه.

إنه حديث الورد الدال على الجمال والأنوثة ورهافة الإحساس الذي يولد التعلق والحب من خلال ثلاث قصائد طرز بها الشاعر مفتتح ديوانه «تنويعات على باب الحاء»

في حين نلمس في قصيدة «ارتجاج العشب الأخضر» ص17 يبرز الخطاب الموجه للعشيقة برغبة محمومة في البوح عن مكنون القلب، وغواية الحب والحلم المرشوق بالعشق، حب يقدم على طبق العمر الباقي كهدية.

ويأخذ هذا الحب صوره المتعددة بفتحه لأبواب الحلم والوجد التي تحمل في طياتها دعوة للسفر نحو الفردوس ونحو اللذة، عبر مسارات الذات المهدهدة لنبضات القلب. وهي تمد جسور الدهشة وتملأ أعطاف الكون، وتوقد قناديلها بعدما صودرت لهجتها استعدادا لانطلاقة جديدة.

فمناوشة الحلم تعلن الرغبة العميقة في الحرية وتعبير كذلك عن الكتابة في زمن الاغتراب كما يتجلى في قصيدة «طموح» ص 29 التي تبرز رغبة الشاعر في مناوشة الحلم من خلال مخاطبة لحبيبته، مناوشة طافحة بالفرح والألفة، وهو يفجر في عينيها بوحا عارما يطهر الجسد من أورام القحط والكبت والحزن والاغتراب. لتضحى فقصيدة «طموح» دعوة للوصال والشعر والحلم والحرية يقول:

«كَانَ طُمُوحِي مِثْلَ جَمِيعِ الْبُسَطَاءِ
بِهَذَا الْبَلَدِ...
أَنْ نَجْلِسَ فِي الْمَقْهَى
وَنُصَفِّقَ لِلنَّادِلِ
نَطْلُبُ فِنْجَانَيْنِ مِنَ الشَّوقِ
وَبَعْضَ شَرَائِحَ
مِنْ خُبْزِ الْوَقْتِ...» ص 32

فالدعوة إلى الحب مقترنة بمطلب الحرية ، حرية الذات والروح والكتابة يقول الشاعر:

«فَنَسْتَرْخِي فِي ضَوْءِ الْحَرْفِ
وتَحْتَ سَمَاءِ الصَّبِرِ
لِنَرْسُمَ مَمْلَكَةً
تَفْسَحُ لِلْهَمْسِ
وَلِلإِصْغَاءِ إِلَى أَجْنِحَةِ الصَّمْتِ...
مِسَاحَاتٍ
نَزْرَعُهَا بِالْحُبِّ» ص 33

إنها دعوة كذلك إلى تحرير الكاتب من اغترابه في «الزمن الحاضر» وليعيش كريما في وطن يفتح للرغبات المكبوتة الآفاق الواسعة يقول الشاعر:

«فَنَنَامُ عَرَاةً
مِثْلَ جَمِيعِ الشُّرَفَاءِ
وَكُلِّ النَّاسِ الْبُسَطَاءِ
بِهَذَا
أَو ذاكَ البَلَدِ» ص 34

ويمتزج الحلم بالوصال والعشق في قصيدة «سيدتي تفتح للعشق خزائنها»ص41 بحيث تتحول لحظة الوصال إلى لحظة التحام حميمة تتماهى فيها الذوات وهي تفتح خزائنها كفضاءات حالمة تؤثثها الأشياء برمزية بديعة من قبيل: درج القلب، مناديل الحب، درج الروح، عناقيد البوح، درج الجسد، ألوان الفرح « ص 43

وهذا التوظيف بقدر ما يفتح النص على فضاء عجائبي يحول الجسد إلى فضاء أرحب ومجال لتفجير اللغة الشعرية وتشكيلها بأسئلة كبيرة.

6) على سبيل الختم

«تنويعات على باب الحاء»، سفر في لذيذ الشعر وأعذبه، أقرب إلى الوجدان والروح. بتحولها إلى مواويل وتنويعات أنغام موسيقية على باب الحب والجمال» ما جعلها تتسم بحمولات وتصورات بليغة حول الحب، والحلم، والحرية، والأنوثة زادها رونقا تشكيلها البصري الدال المفعم بالتوتر والقلق، لتحوز فيه الكتابة والتشكيل مساحة جد مهمة عكست لذتها وفرحها وتوهجها ورمزيتها المكرسة لثقافة الاعتراف المتجلية من خلال الاهداءات العديدة، واستعاراتها المبتكرة المرتكزة في تشييدها أساسا على الأنسنة.

لقد توزعت تيمات هذا الديوان بين الحب، والكتابة، والتشكيل البصري، الهجاء، والاعتراف، والتضمين..كما لعبت فيها الأنسنة دورا محوريا في إبراز الصورة الشعرية وأنوثة المرأة المجلية أساسا كقصيدة مَحْلوم بها على الدوام.

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

إن العدوان على غزة كان عنه مسؤولا

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

*** أعاد العدوان والإرهاب الصهيونيين، على غزة الصامدة وأطفالها ونسائها وشيوخها العزل الأبرياء، طرح سؤال حرج علينا، ظل يتكرر في مراجعنا الفكرية، وألسنة مفكرينا جيلا بعد جيل، بصيغ مختلفة، وتراكيب استفهامية متعددة، دون أن نوفق في الإجابة عليه بما يريح قريحتنا المسكونة بقلق أسئلة اللاحسم: متى سنكون أمة حية؟ تقدر حجم مسؤوليتها الدينية والتاريخية والحضارية الملقاة على عاتقها؟ وتتفاعل مع محيطها الداخلي والخارجي؟ فتأخذها العزة بالحق؟ وتثور في وجه المعتدي؟ وترفض أن تداس كرامتها أو يمس كبرياؤها؟ وتنطلق بالتالي في إعادة بناء مجدها وتسامحها وقيادتها للبشرية بما أعطاها الله من خيرية ورشد ورحمة.

قد يكون العدوان على غزة يتم للمرة الألف أو المليون، لكن ليس هو القضية (ضع علامة التعجب).. القضية تكمن في طبيعة وكيميائية السكوت، عن مواجهة هذا العدوان اليهودي المستمر، من طرف أنظمة سياسية، تدرك جيدا أن التاريخ سيذكرها بسوء، وسيلعنها بكرة وأصيلا، وسيخجل أبناؤها من الاعتراف بانتسابها إليهم.

قد نعجز عن إنقاذ غزة اليوم، والمشاركة بالتالي في شرف الدفاع عنها، باعتبارها حقا وعنوانا للإيمان.. وقد يدمر العدو الصهيوني الأمريكي العربي أزقتها وشوارعها وبناياتها، ويجعل عاليها سافلها، ويحاول أن يجعلها أثرا بعد عين، ولكن الله يأبى أن تموت غزة كما أبى سابقا سبحانه، أو أن تفقد رجالها ونساءها الأحرار.. لأن غزة جرح مفتوح على أمواج الغضب، ومفتون بأريج الجنة وعشقها المقدس.. ولأن غزة شهادة وشهود.

إن أحداث غزة، رغم أنها مؤلمة وحزينة وعصية على النسيان، ومدينة لجبن كثير منا نحن العرب والمسلمين، فإنها أحداث تمنح الأمة مزيدا من عناصر الحياة والمقاومة، وتحفزها على الصمود والمناجزة، وتدفعها إلى الإيمان أكثر بالحياة ومتعها.. ذلك أن الموت في سبيل الله والأرض والإنسان، معناه الحياة مطلقا هنا وهناك.. فوق الأرض وتحتها.. بين الناس وفي ذاكرتهم.. على الألسنة وبين ثنايا التاريخ وصفحاته.. عند الله وبين الناس.. وخاطئ من يعتقد أن أحداث غزة لا تعني أمتنا بثقلها التاريخي والحضاري ولا تعدها بمآل عظيم، ونصر مكين.. أو أنها أحداث سينساها هذا الجيل أو ذاك.. بل هي أحداث لصناعة الإنسان العربي والمسلم من جديد، وتمتيع ذاكرته بأدوات اليقظة وردة الفعل، وتمكين إرادته من إقامة السلطة بمفهومها ومفرداتها اللغوية والرمزية والواقعية والحضارية.

مازلنا نعيش اليوم امتدادا محتدما لخيبتنا في بناء نظام سياسي عربي موفور الكرامة.. نظام سياسي يغضب للحق، ويرفض الضيم، ويثأر لمظلوميه، ويبني لأبنائه مسالك العيش الكريم، ويحمي لهم الأوطان، ويدفع عنهم الفتنة، ويرفع صوته أمام الاستكبار العالمي وشياطينه.

مازلنا نشهد من هذا النظام كل ألوان الذل والمسكنة، وكل أطياف الجبن والانهزام ، وكل أشكال التبرير والمسخرة.. وكل طرق البيع والشراء والمساومة.. هذا النظام عجز عن إضاءة فكرة الالتزام بخط تاريخ الأمة المبني على العدل والرحمة والبطولة. كما عجز عن العثور على هويته الصلبة والصامدة للدفاع عن وجوده وكيانه في وجه الآخر الذي يحافظ على وجوده بقتلنا وإرهابنا واحتلالنا واستعبادنا.

وعليه، فإن العدوان على غزة كان عنه مسؤولا؛ أمام الضمير العربي أولا، ثم الضمير الإنساني ثانيا، وقبل هذا وذاك؛ فإنه مسؤول عنه أمام الله.. ماذا فعلنا لمنعه ووقوعه؟ وما الذي قمنا به لصده وردعه؟ وما الذي منع أنظمتنا، الغارقة في لذائذ الكرسي ونعمه، من الوقوف إلى جانب أطفال غزة ونسائها وشيوخها الأبرياء العزل، بالكلمة والنفس والمال والسلاح.. إن المعركة الشعبية، من طنجة إلى جاكرتا، مستمرة بين حقنا في الأرض والوجود وبناء الحضارة، وبين الاعتداء علينا، ومحاول النيل من هويتنا وعقيدتنا وحقنا في الحياة.. صحيح أن الغرب ليس كله شر.. وصحيح أن الغرب ليس كله يضمر لنا الشر.. ولكن الكيان الصهيوني هو الشر، وليس فقط كل الشر.. وأنه منذ أن وطئ أرض فلسطين واستوطنها بالغصب والقتل والاحتلال، والعالم برمته يعيش الحروب والفتن، وينعم بظلال المحن، ويتنفس السموم والدسائس والكراهية.

غزة تقاوم اليوم كما البارحة، وستقاوم غدا وبعد غد، لأن العدوان الصهيوني مطبوع بالديمومة، والصمود الفلسطيني مطبوع بالصيرورة، والمسؤولية عن غزة واضحة وجارحة وقائمة؛ تذكرنا بخيبتنا المستمرة، وخيانتنا المؤلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

■ سعيد موزون

بنية المونولوج في رواية «لحظات لا غير» لفاتحة مرشيد

- المونولوج والتجريب في المحكي الروائي «لحظات لا غير»:

تؤسس رواية «لحظات لا غير» للروائية والشاعرة فاتحة مرشيد لخطاب روائي شاعري تجريبي مغاير لما هو مألوف في المحكي السردي المغربي، على اعتبار أنها تجربة جديدة في كتابة النص السردي، على مستوى الممارسة النصية وبناء النص وطرائق السرد ومقوماته الفنية والأسلوبية.فهي رواية تجديدية لكونها؛ ترفل في ثوب المغايرة والتجريب الذي يتحقق بـ«القدرة المتفردة على امتلاك وتملك سمات اللحظة المعاصرة على مستوى الكتابة، من خلال الارتكان إلى وعي جمالي ولغوي تخييلي»1، ولكونها تخالفُ ما عهدناه في متحف السرد الكلاسيكي من خطابيّة ساردية ومشيَخَة سردية وتصريحيّة حكائيّة، وتحاورُ بنيات جديدة تفصح عن تمظهرٍ نصيّ متماسك، تتحرك فيه الأحداث والشخوص ضمن نسق دلالي قابل لقراءات مفتوحة وتأويلات جديدة تدعو إلى المساءلة والاستنطاق وإعادة صياغة معنى الملفوظ السردي بالهدم والتشييد.ولعل هذا هو العمل الأدبي الحقيقي الراقي، إذ «لا تكمن قيمة العمل الأدبي فقط في نوع الرؤية والقضايا التي يطرحها، بل تكمن وهو أمر هام في الطرق والكيفيات التي يقدم لنا من خلالها دوال المحكي الروائي»2 ولعل الملفت للنظر في المحكي الروائي «لحظات لا غير»حضور المونولوج على امتداد الرواية كبنية تبئر المحكي وتؤطره من بداية القصة حتى نهايتها، وتنمي الحدث، وتترك مساحات وارفة للشخصية لتتحدث عن متخيلها وذاتها وأحلامها وطموحاتها، فعُدّ بذلك المونولوج مظهرا من مظاهر التجريب في الرواية المغربية الحديثة سيما رواية «لحظات لا غير» لفاتحة مرشيد.

- المونولوج كبناء دراميّ للرواية:

يتأسس المونولوج داخل المحكي على مسار درامي يقوم على رص لبنات النص وفق استراتيجية البوح/ البوح بآلام الذوات والأصوات التي تغذي حركية الحدث وديناميته. ويشتغل المونولوج كبنية سردية ترصد بواطن الشخصيات على فضاءات متعددة في المؤلّف، ويشغل حيزا مهمّا داخل الرواية، وهو «تكنيك يمكّن الكاتب الروائي من أن يقول عن الشخصية ما لا يُقال وأن يُري القارئ منها ما لا يُرى»3، ويشكل آلية سردية تبني الحدث وتكشف معالم الشخصية ورؤيتها للعالم، وخريطتها الجوّانية، وترسم صورة شاملة للذات المتشظية الملسوعة بفوضى الوجود، وتلتقط نبذباتها وأنينها في سرد داخلي Homodietique يفجّر مكبوتاتها وعذاباتها. يرصد المونولوج في الرواية هذا التشظي الذاتي عبر خطّية سردية دلالية تتمفصل وتتمظهر في:

- المقابلة الإكلينيكية وبداية المشهد الدرامي:

تجسد هذه اللحظة المقابلة الأولى مع الشاعر وحيد الكامل الذي يقدم على الانتحار، ثم طفق يكاشف الطبيبة أسماء عن أدغال نفسه في نوع من المشاكسة والمراوغة والتملص المستمر من الأسئلة والغوص في أسئلة مضادة، وهذا ما أعلنته الساردة في قولها: «لم أستطع أن أحدد إن كان اللقاء أو ما يسمى بـ«التحويل» في علم النفس سلبيا أم إيجابيا.أحسستُ فقط أنني أمام مريض غير عادي»4، يعرض حوار الساردة مع الشخصية الرئيسة - من خلال هذه المقابلة الاستكشافية- بدايات المشهد الدرامي الذي سيمهد للمونولوج المسرود، والذي سيكشف لاحقا المحكي النفسي للشخصية البطلة،

■ فاتحة مرشيد

ومعاناتها من الواقع وهروبها منه إلى اللاواقع، وكذا تقلبات الطبيبة أسماء النفسية وغربتها داخل ذاتها بسبب الحرمان المتواصل من الحب في عالم آخر ما يفكر فيه هو الحب.

- المونولوج واستراتيجية البوح:

يخلق المونولوج حركية ماتعة في المنجز النصي «لحظات لا غير»، لكونه يستنطق أغوار الذات، ويعرض صوتها الصارخ والفاضح لوقائع الماضي المأساوي، وقد صرّح المونولوج عن هذا الواقع عبر المتواليات السردية الآتية:

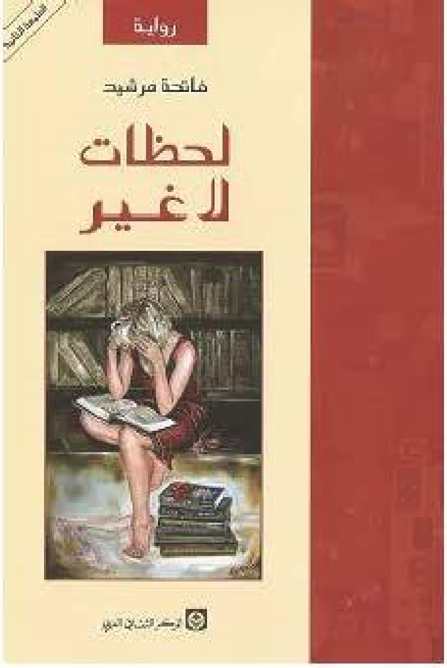
- العداوة بين الشخصية الرئيسة وحيد والأب سيّما بعد موت الأم.
- التوغل في كراهية الأب رغم صلاحه وتقواه بعد موت الأم.
- علاقة التوتر مع زوجة الأب رغم طيبوبتها ومحاولات تقربها منه.
- الإحساس بالغربة بين أهله، باستثناء الجدة من جهة الأم التي تحفّه بالدعم النفسي والمعنوي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- علاقة الجفاء مع إخوته من أبيه.
- السفر إلى باريس، واختيار تخصص الفلسفة نكاية في الأب.
- علاقة الطبيبة أسماء بزوجها السابق وافتتانها بعالم باريس (متحف رودان - مقبرة مونبارناس - قبر جون بول سارتر وسيمون دي بوفوار- زيارة الفنان عبد اللطيف في «إقامة القصر»..)
- استذكار الطبيبة أسماء رسائل وحيد، وطفولة الحب بينهما.
وهذا المونولوج ينبني بالأساس على استراتيجية البوح، التي تتمظهر في مظهرين:

1) - سخرية البوح/ بوحِ واقعِ الماضي:
يجسدها بوح الماضي المقيت والبغيض الذي يبدو للشخصية الرئيسة واقعا مزعجا يمثل جزءً مُؤرِّقاً من حياتها، وقد وظفت السخرية في التعبير عنه في قولها: «يُهيّأ لي أنني لم أكره أحدا في حياتي مثلما كرهتُ والدي»5، فكلمة «يُهيأ لي» تدل على إشراك المتلقي بلاوعيه في الشك في واقعٍ واضحٍ مختلّ القيم لا يتطلب التيقن منه لا لشيءٍ إلا للسخرية منه والنيل منه؛ لانعدام المُثُل فيه والمبادئ التي كان عليها أسوتُها الحسَنة (أي المناضل ابراهيم) في النضال والمبادئ الشيوعية والاشتراكية، ومثل هذه السخرية يصفها جورج لوكاتش بـ«الفشل الوضيع الذي تمثله واقعة التكيف مع عالم كل مَثَلٍ أعلى هو بالنسبة إليه شيء غريب»6.
وقد تكون سخرية البوح غير مباشرة وتُفهم من السياق، في مثل حديث الشخصية الرئيسة عن الصديق المناضل القديم إبراهيم: «ثمت تجارب في الحياة لا يمكن أن نخرج منها سالمين»7، هذه السخرية في البوح تفصح عن تشظي الذات بين الماضي والحاضر سيما علاقة الود مع شخصيات مؤثرة في تكوينها الفكري والعقلي والمبدئي (مثل ابراهيم المناضل)، وكذا رغبة الذات في التملص من الواقع الحاضر المرير والمتعسف للتغلب عليه (كواقع الأب والإخوة وزوجته التي لا يمكن أن تعوّض الأم).

2) - البوح بتذويت الذاتية Subjectiva-tion de la Subjectivite: والمقصود بهذا التذويت أن «الذات تقدَّم من وجهة نظر الذات، هذا دون أن تكفّ الذات المعنية عن وجودها كذات»8، ومن خلال هذا التذويت تُفصح الشخصية الرئيسة في الرواية عن ذاتها المتألمة بضمير المتكلم المفرد والجمع، الذي يرتبط أساسا في جزء كبير في الرواية وملفت للانتباه بالسرد السير-ذاتي والمحكي الأوتوبيوغرافي، هذا الضمير يجعل للذات الساردة خريطة أوتوبيوغرافية تستعرض فيها أحداث الماضي، فتسترجعها أحيانا في نوع من



الأسى والحزن حينما تحدث البطل مثلا عن والده: «كان يهون عليه كل شيء إلا كوني شيوعيا، كان يقول لي: ليتك كنت لصا أو مجرما أو معوّقا أو مريضا أو ميّتا حتى»9، وأحيانا بالاستجذاب والحنين والانتشاء، قال البطل وهو يستذكر تاريخه الذهبي مع التنظيم اليساري «إلى الأمام»: «نتقدم صفوف الإضرابات الطلابية مثل الأبطال../كنا منضبطين ندرس بجد لنكون في مستوى المسؤوليات الجسيمة التي تنتظرنا»10، «سأبقى ممتنا طوال حياتي لإبراهيم الذي صمد ولم يعط أي اسم من أسماء الرفاق الذين كان يؤطرهم رغم كل التعذيب الذي تعرض له»11.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المونولوج والتماهي الحكائي:
يعتبر التماهي الحكائي مؤشرا دلاليا على تطور السرد والكتابة السردية في هذه الرواية، فهو يتتبع حالات الشخصيات النفسية وتطور الأحداث، إذ تنطلق شرارتها من الحكاية الأصلية ثم تنبثق منها حكايات أخرى وتتدفق لتخلق ديناميةً جديدة للمنجز السردي، وتربك خريطة انتظار المتلقي، ويمكن التمييز في الكتابة السردية المعاصرة بين تماهيّين: تماهٍ قصدي وتماهٍ سياقي، في الأول «يحضر المؤلف بقوة ويحضر الخارج (المعطيات الخارجية: سياسة، اجتماع، أحداث تاريخية) ..والتماهي السياقي يعتمد على حكاية واضحة ومركزية تنمو وتتطور في علاقتها بحكايات أخرى تتداخل معها سياقيا بأحد الأشكال المتعددة والمختلفة كالأحلام والاستذكارات والاستيهامات»12، وهذا التماهي في «لحظات لا غير» يغذيه المونولوج بشكل كبير ويسهم في تشكيل معنى النص وتطوره، ولابد أن نشير ها هنا إلى أن المونولوج في هذه الرواية يختلف عن المونولوجات المعروفة لدى الروائيّين والسيرذاتيّين ونقاد «السردية»، فإذا كان المونولوج حوارا داخليا يرصد الجانب الانفعالي والشعوري للشخصيات، من خلال حديثها مع نفسها، فإنه يعرف هنا تماهيا حكائيا بين شخصيتين/ ساردين (أسماء الطبيبة ووحيد الكامل) تعرفان تقاطعا في محكيّ كلّ شخصيةٍ/ ساردٍ، وتشابها كبيرا بين السرد والمسرود؛ فمثلا حديث وحيد الكامل عن صديقه إبراهيم المناضل المثالي، يحاكي حديث أسماء الطبيبة عن عبد اللطيف الفنان التشكيلي المعتقل السابق، وحديثه عن سوزان وبروده العاطفي نحوها (سوزان إنسانة رائعة خارج مؤسسة الزواج.. المشكلة في المؤسسة ذاتها.. اليومي يقتل الحب.ص:36) يشبه حديث أسماء عن زوجها الطبيب الصارم (رجل لم يستطع خلال عشر سنين أن يلمس قلبي.ص:34). فإذن التماهي بين الأحداث الخاصة بكل شخصية يجعل من الحوار الخارجي المباشر بين الشخصيتين حوارا واحدا متماهيا أو بالأحرى مونولوجا مُصرّحا به، لانتفاء الحدود والأسرار بينهما لكون وحيد يفصح عن بواطنه وآلامه من الواقع وكون عمل الطبيبة يفرض عليها الاطلاع على مونولوج المريض ووظيفتها الإصغاء قصد معالجة المريض، وكذلك لتشابه محكيهما، وبالتالي ليس هناك داعٍ للكتمان والتواري، فيصبح الحوار المباشر بالتماهي وبشكل غير مباشر مونولوجا مباشرا.
ويحضر التماهي الحكائي في الرواية في تداخل المحكي داخل الحكاية الأصل، يمكن استعراضه عبر هذه الحكايات والاسترجاعات:
- حكاية البطل «وحيد الكامل» عن سوزان التي أنقذته من الضياع في باريس. (ص:33-32)
- استحضار حكاية رودان وكاميل كلوديل وهي في متحف رودان. (ص:59)
- استذكار الساردة لمحكيّ داخل محكيّ وهي في متحف رودان: علاقة وحيد بماريا الصحافية وقوله فيها: «لم تكن تعلم أنها تخفي الأجمل.. تمنيت لو كانت لي موهبة رودان لأخلد تقاسيم وجهها». (ص:59)
- استحضار الساردة حكاية عبد اللطيف في السجن لحظة زيارته في «إقامة القصر» بضواحي باريس: «أنت من بدد شبابه وراء قضبان الظلام من أجل الحرية» (ص:77)
- استحضار الساردة حكاية الحاجة الضاوية وهروبها من البيت رفضا للزوج العجوز، ومعاناتها مع إخوتها بعد موت والديها اللذين تبرؤوا منها. (ص:107)
وقد يحضر التماهي الحكائي أيضا باستذكار الأشعار وأقوال الفلاسفة والحكماء، مثل:
- استذكار قولة أوسكار وايلد أثناء حديثه عن الزواج: On devrait toujours être amoureux c' est la raison pour

laquelle on devrait jamais se marier (ص: 37)

- استذكار أغنية جاك بريل: «العشاق القدامى» (ص:42)

- استذكار قولة وحيد المؤثرة وهي في باريس في عيد الحب: «الخلود ليس هو الامتداد في الزمن، بل هو الامتداد في أعماق اللحظة» (ص:68) حكاية الساردة «أسماء» أثناء مرض نهدها عن كتاب قُدّم لها هدية بعنوان: «شفاء القلب» لمحلل نفساني عانى من مرض عضال وانتصر عليه فقال: La maladie est la partie la plus saine de notre corps (ص:52)

- استذكار دواوين وحيد وقراءتها (ص: 54)

- استذكار الساردة قولة جون بول سارتر (الجحيم هو الآخر) وهي في مقبرة مونبارناس تتأمل قبر سارتر يرقد إلى جانبه سيمون دي بوفوار. (ص:69)

«ولعل القيمة الرئيسية لهذه التضمينات أنها عبارة عن مؤشرات للتبئير حيث تكون سابقة للحدث، أما عندما تكون لاحقة للحدث فإنها تقوم بأغراض دلالية/ بلاغية بالأساس (التزيين، الحجة، السخرية..إلخ..)»13

وقد يحضر التماهي الحكائي على شكل أحلام، كما نجده مثلا في: حديث الساردة عن حلمها ورؤيتها البروفيسور عبد الرحيم الطويل بعدما اقترح عليها الدكتور محمد الصافي زوجا بديلا عن زوجها السابق الجاف عاطفيا.قالت عن هذا الحلم: «أركض منادية بأعلى صوتي على البروفيسور عبد الرحيم الطويل، وأستيقظ قبل أن يصله ندائي وأنا أتصبب عرقا».(ص:101) وفي جانب آخر من الرواية يحضر على شكل رسائل بين الساردين/ البطلين، سيما في لحظات الحب الأول والمطارحة الغرامية عبر الأنترنت، حينما تتهافت الطبيبة أسماء إلى مكتبها لتطلع على جديد الرسائل التي تصلها من وحيد، جاء في رسالة لوحيد: «فتحتُ قوقعتي، لتنط منها كقطة مشاكسة رسالة من باريس: «سيدتي... في البداية أعبر عن تخوف حقيقي: هل سأستطيع المحافظة على المسافة الضرورية لقراءة موضوعية لنصوصك أم أن ذلك سيكون أصعب فأصعب؟..»»(ص:111). وفي رسالة أخرى للطبيبة أسماء:»عزيزي وحيد، أن أكتب كما للأموات وهل بوسعي أن أفعل شيئا غير هذا؟ لكن القلم هذا العنيد المزاجي، يأتيني متى أراد وأينما أراد» (ص:104). وقد يأتي التماهي كذلك على شكل قصة قصيرة جدا تحكي قصة حب مأساوية أمام الكومبيوتر بعنوان: «وجهان ووسادة» (ص: 132-131) يشتغل التماهي الحكائي في الرواية كسَنن تخييليّ حديث، يتبنى التجديد والمغايرة السردية في صيغ السرد وطرائقه، ويبلور المحكي الروائي بطريقة تغني النص وتثريه بما هو خارجي وداخلي، وترصد الأوضاع السوسيو رمزية للمتكلم في المتن الحكائي، والعلائق النفسية القائمة بين السارد والساردة اللّذيْن يتحدان في مونولوج مُفْصَح عنه، يستغور باطن الشخصيات وتعلن فيه الذاتُ عن غربتها وقلقها وأنينها من الواقع الذي انعدمت فيه قيم الحب ومعالم المبادئ والانسانية.

المونولوج وعنف المتخيل:

يشتغل المونولوج في المنجز السردي كمحرك أساس لأدوار الشخصيات، ويسند لها السرد فيما يشبه لعبة المرايا، فبدل أن يكون السارد هو المحرك الأول لمكونات النص الورقية، تكون الشخصية نفسها الساردة الناطقة عن نفسها وآلامها وطموحها وقلقها، باستبطان الدواخل والتحدث عنها بنوع من التلقائية والتعالي على المتلقي سيما في مونولوج الشخصية «وحيد الكامل»، فحين نتتبع النص نجد هذه الذات ساخطة على الواقع رافضة للمسلّمات وما يعتقده الناس عن الحب ومؤسسة الزواج والجنس، فيجيء مُتخيّلها عنيفا يُرغم المتلقي على السير وفق ما تريده هي من أفكار ورؤى ونظرات فلسفية للناس وللواقع، لا ما يريده الناس، فيحس القارئ في لاوعيه بنوع من الانجراف الهادئ إلى رؤيته للعالم، والاستسلام الضمني لما تقوله، والتعاطف الضمني معها في تشظيها وقلقها واغترابها النفسي كذات متقوقعة على ذاتيتها، ومعزولة عن الوجود والواقع الذي يعيشه الناس.هذا المتخيّل يتجسد عنفه في ردة فعل الشخصية وحيد من سحاقيّة محبوبته مارية، التي أحبها بكل كيانه وعروقه، ولما اكتشف علاقتها الجنسية بصديقتها، ثار على كل شيء، واعتبر ذلك هزيمة لرجولته في أول تجربة له في رحاب الحب، فكانت النتيجة الاندفاع للذة انتقاما لرجولته في عالم لا يحترم الحب وطهارته: «وهكذا دخلت دون جهد ودون أن أدري كيف في علاقات متعددة متحررة، قصيرة بلا وعود.أصبحت قناصا ماهرا أتقن فن المطاردة، فن الغواية وفن الانسحاب..كمن يبرهن لنفسه عن شيء.أتراني كنت أبرهن لها.. هي التي لا أهمها في شيء، وأنا أبحث عنها في كل النساء، أدمنتُ الجنس، أصبحتُ محترف السرير ..مثله، أعاني من فراغ مهول بعد كل امتلاء، كانت لي كل النساء ولا واحدة، كثيرات أحببنني، لكنني كنت عاجزا عن منحهن أكثر من زبد أبيض»، إذن فإمعانه في الجنس جاء ردة فعل على صدمته من المرأة الأولى في حياته «ماريا»، والتي كانت تخونه مع امرأة مثلها، فعبرت الذات بمتخيلها عن رؤيتها الجديدة المأساوية لعالم مات فيه الحب، فأعلنت رفضه وانحطاطه، وقابلَتْه بما يحتقره ويزدريه من خلال التعالي عليه وفرض قيم خاصة عليه، ولا يهم أن تناسبه أو لا تناسبه أو تكون محظورة أو لا تكون، وإنما القيم التي يجب أن تسود هي قيم الذات المتألمة من الاغتراب والوحدة في واقع تسود فيه سلطة الجماعة.

يظهر كذلك عنف المونولوج في الرواية مع الطبيبة أسماء، وذلك في مواقف معينة، هي:

- علاقة الجفاء العاطفي مع زوجها السابق الطبيب الجراح، الذي لا ينبس بكلمة حب معها، ويتعامل معها بشكل ميكانيكي كحجر أصمّ، مما جعل المتخيل عنيفا يرصد آلامها وخيباتها في مؤسسة الزواج: «هو جرّاح قلب ناجح يقضي يومه بين الأذين والبطين ويعرف كل أنة للقلب من خلال تخطيطه الكهربائي.. لم ينجح في تحسس نبضي...» (ص:34) وفي مونولوج آخر: «إحساس فظيع أن تمارس الحب مع شخص لا يخلع قفازاته المطاطية لملامستك.»(ص:34)

- علاقتها الجديدة بوحيد وطفولة الحب بينهما، وترددها في هذا الحب وبين موقعها كطبيبة معالجة وإنسانة تحب وتعشق. جاء المونولوج يرصد عنف المتخيل، وحالتها النفسية عن بدايات لقاءاتها عبر الأنترنت مع وحيد، وبدايات نشوب نار الحب في قلبها، واضطرابها وترددها في ذلك: «نسخت الرسالة كما فعلت بسابقتها، وضعتها في ملف خاص.. وأنا أتساءل كيف أجعل الأسبوع يمر بسرعة الضوء... أستعجل قدومه وأخاف في الآن ذاته، فعلاقتنا على الأنترنت علاقة سرية، تحميها خيوط العنكبوت الممتدة إلى ما لا نهاية، لا يعلم بها أحد، ولا حتى زوجته.. لا مجازفة بالظهور سويا في الأماكن العامة» (ص: 113-112)، ويظهر الاضطراب كذلك وعنف المتخيل في خروجها الأول المتحرر من الرقابة مع وحيد، وهما يتمشيان على شاطئ البحر، فرصدت شعورها وانتفاضتها وهو يهمّ بتقبيلها: «توقف فجأة أمامي كمن اتخذ قرارا صارما لتوه، وفي حركة انسيابية قرب وجهه من وجهي وهمّ أن يقبلني.. دفعته برفق كمراهقة خجولة قائلة: أنت تعلم أنه ليس لنا الحق في ذلك؟..» (ص:-115 116)

- انكشاف العلاقة الحميمية السرية بين وحيد والطبيبة أسماء، وقتَ هجوم زوجته سوزان كامل عليها في عيادتها لحظة الانصراف، فكان اللقاء صفعة لها زاد من عنف المتخيل وأفعمه بدينامية جديدة: «شعرتُ بالأرض تدور حولي.. لا أكاد أصدق ما يقع. موقف سخيف، تمنيت ألا أوضع فيه أبدا.كلماتها تدوي كالرعد بداخلي.. ونظرتها المليئة بالاتهام والاحتقار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتحدي تشي بأنها مستعدة لكل شيء إلا أن تخسره.ليتها سمعتني..كنت سأقول إنني ما فكرتُ يوما في هدم بيتها. وأن علاقتي بوحيد خارج كل الإطارات المعروفة.حتى كلمة خيانة لا تنطبق عليها» (ص:128-127)، المونولوج في هذه اللحظة يجعل الذات الساردة تعيش الإحباط من جراء انكشاف حقيقة علاقتها بوحيد، وتتقلبّ بين نار الندامة وشيء من الكبرياء والأنفة وعزة النفس في عدم حصولها على فرصة الرد على للشخصية سوزان، على الأقل لشرح ما يمكن شرحه وللحفاظ على ماء الوجه، فيكون هاجسها النفسي أنها طبيبة دورها هو علاج المريض، لكنها تصبح بلاوعي وفي حالة ضعف وفراغ عاطفي- بسبب العلاقة الميكانيكية مع زوجها الذي افتقدت فيه الحب- مريضة بسبب هذا المريض/ وحيد الذي عالجها بعاطفته من حيث لا تدري، مما جعلها تصارع تناقضا داخليا وانفصاما صارخا في الشخصية، لكونها تجاوزت حدود مهنة الطب لتنساق مع قلبها العطشان. فشعرت بالمرارة لما حدث، وربما هذا الذي جعلها توظف تعبير الاستقبال والمضارعة وهي ترصد هذه المرارة، وتبرر سلوكها «كنت سأقول إنني لا أكرهها وإنني لست غريمتها وأن حبه قد صالحني مع العالم.. كنت سأقول لها إننا ما خططنا أبدا لمشاريع مستقبلية نحققها سويا على حسابها.. كنتُ سأسألها كيف تغفر خيانات عابرة لا روح فيها وتجرم حبا لا يمكن أن يؤذيها في شيء» (ص: 128). ويبلغ عنف المتخيل في المونولوج ذروته حينما تقول: «أود لو أكون وحيدة في هذا العالم حتى لا أضطر للتواصل وتبرير تصرفاتي، إذ لا قدرة لي على التبرير.أود لو أنزوي في ركن قصيّ مظلم لو أمكن، لأستمع إلى صمت الكون وأنين أعضائي» (ص: 130). فأفصح المونولوج عن هذه المفارقة النفسية والحرجة التي تعيشها الطبيبة أسماء في جوّانيتها وذاتيّتها.

تركيب:

إن المونولوج في هذه الرواية استراتيجية تجريبية خصبة، أخرجت به الكاتبة فاتحة مرشيد السرد من نفق الدوغمائية والمباشرية والخطابية والتصريح الكاشف لكل شيء (التي نجدها مثلا في بعض روايات السبعينات الواقعية) إلى رحابة المتخيّل ولغة الانزياح واللامطلق وفلسفة التحول كما نجد في أعمال الميلودي شغموم وعز الدين التازي ومحمد برادة..

وهذه القراءة أو هذه المقاربة للملفوظ السردي «لحظات لا غير» لا يمكن طبعا اعتبارها القراءة النهائية لعمل روائي في هذا الحجم، على اعتبار أن العمل الروائي كما يقول باختين هو: «ذاك الاجتياح الذي يتجادل فيه الهدم مع التشييد، وهو الكون الذي يتخلق باستمرار ودون حدود»، وبصيغة أخرى هو ذاك المخلوق الزئبقي الذي ينمو بالقراءة، ويسمو بلغته الشعرية ومتخيله السردي، فلما كان ذلك كذلك كان لزاما علينا ألا ندعي الكمال في المقاربة، لأن النص -لاسيما التجريبي- كون مفتوح على تأويلات متعددة ومتحولة، ولا ينحصر في رحىً تدور على محور وحيد مطلق.فمهما قلنا بخصوص هذا المنجز السردي وكيفية اشتغاله داخل عالم السرد والكتابة الروائية، وبرغم ما أفصحت عنه هذه المقاربة النقدية في ما يتعلق بالمونولوج كأداة سردية لخلق دينامية النص ولرصد معالم الشخصيات والبطل داخل الرواية، وتأطير المحكي وانفعالات الشخصية/ الذات وهمومها الثّقال وما تعانيه بسياط الواقع، فإننا لا ندعي أننا قلنا كل شيء عن المونولوج كتقنية وآلية لبناء متخيل النص، لاسيما وأننا أمام عمل روائي تجريبي، وإنما يمكن القول إن رواية «لحظات لا غير» تشكل أنموذجا متميزا للرواية الاستثناء في الكتابة الروائية المغربية المعاصرة، من حيث مضمونها ومنجزها النصي ومتخيلها وبناؤها اللغوي، وتعد لبنة أساسا تنضاف إلى الروايات التي أسهمت في تشكيل صرح الخطاب السردي التجريبي المعاصر، وهي كذلك أنموذج للرواية الاجتماعية التي تنتقل -بتعبير فيصل دراج- من الواحد المطلق إلى المتعدد، أي من المضمون الجاهز سلفا إلى المضامين المحتملة والمتعددة بتأويلات القراء والنقاد «من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه، يكسر القارئ في الزمن الجديد احتكار القراءة ويطالب بلغة جديدة ذات وظائف جديدة ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة، ويتحرر الكاتب من ثنائية التلقين والاستظهار ومرجعية النص»15.

الهوامش:

-1 مقال: « مازال الورش مفتوحا: عن سؤال التجديد في الرواية المغربية»، أحمد الويزي، مجلة آفاق، عدد: 80-79، دجنبر 2010، ص: 33.

-2 رهانات روائية: قراءات في الرواية المغربية، بوشعيب الساوري، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى 2007، ص: 5.

-3 بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،الطبعة الأولى 2010، ص: 178.

-4 لحظات لا غير، فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007، ص: 10.

-5 لحظات لا غير- مرجع سابق، ص: 18.

-6 نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، الطبعة الأولى، 1988، ص:81.

-7 لحظات لا غير، نفسه، ص: 25.

-8 الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، مقال: (لا وعي نص الرواية: «الضوء الهارب» نموذجا)، حسن المودن، مختبر السرديات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص: 57. (يحيل الناقد حسن المودن إلى كتاب بيير كامبيون Le je Proustien-Poetique 89.P.15)

-9 لحظات لا غير، نفسه، ص: 23

-10 نفسه، ص: 23.

-11 نفسه، ص: 24-23.

-12 الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، مقال: (التماهي الحكائي: الواقع والرغبة والإبداع)، محمد معتصم، مختبر السرديات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص: 155-156.(بتصرف)

-13 السرد والحكاية: قراءات في الرواية المغربية، تنسيق: شعيب حليفي، مقال: «لحظات لا غير أو: الكتابة وصفة ضد الموت»، لسعد بن حسين، مختبر السرديات،2010، الطبعة الأولى 2010، ص: 214.

-14 لحظات لا غير، نفسه، ص: 32-31.

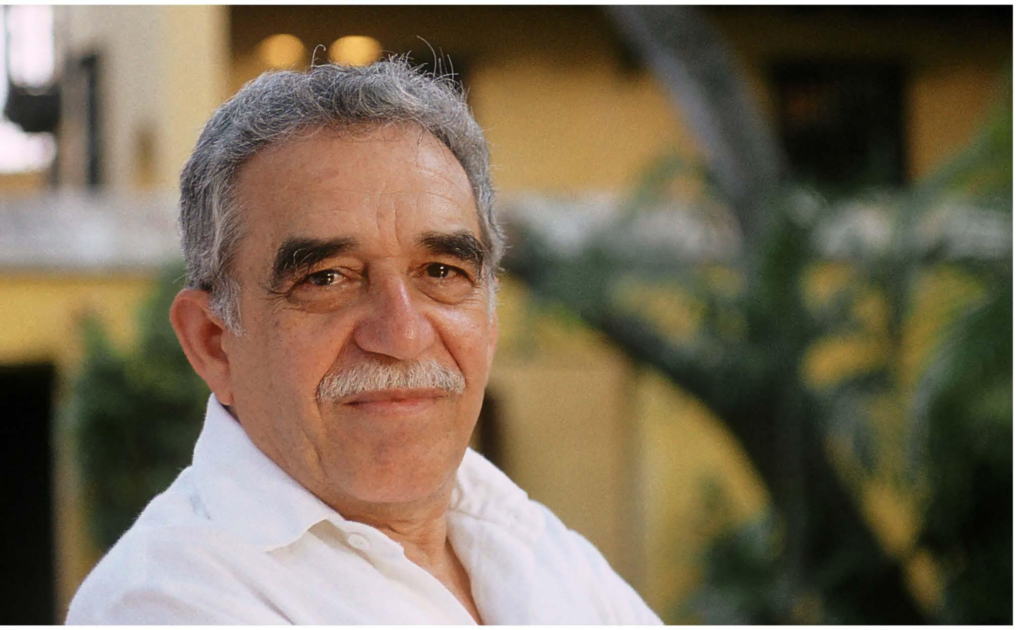
-15 نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1999، ص: 144.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة

تحية تقدير لغارسيا ماركيز، من مترجمته آني مورفان

غارسيا ماركيز، غير معروف وصديق وفي



■ترجمة: الحسن علاج

ناشرة بدور نشر «سُويْ»، اشتغلت آني مورفان مترجمة لغابرييل غارسيا ماركيز، وكانت صديقته الوفية. في هذا النص الذي عهد به لصالح موقع ميديا بار (mediapart)، تقدم شهادة إجلال وإكبار لصالح هذا الكاتب الشهير، الذي وافته المنية في 17 من أبريل 2014 بمكسيكو، والذي كان «صحفيا مجهولا» أيضا، وفيا حتى آخر نفس من حياته لـ«كتابته، وفيا لضميره، وفيا لصداقاته».

في سنة 1966، سبق لغابرييل غارسيا ماركيز، في التاسعة والثلاثين من عمره، بنشر كتب أربعة وكان مصرا على الحياة بمكسيكو بمعية زوجه مرسيديس بارشا ولديه، عاملا من أجل كسب قوت يومه، يقود بالورق وبآلته الكاتبة معركة حياة أو موت. ثم إن معجزة الأدب وقعت: فجأة صارت أمريكا اللاتينية موجودة لأن أحدا ما قام بكتابتها .

في الوقت الحاضر، تم طبع خمسين مليون نسخة من مائة سنة من العزلة في العالم وقد أثر الكتاب في عدد كبير من الكتاب بأمريكا اللاتينية، بأوروبا، بإفريقيا والصين حيث صرح مويان في يوم من الأيام، وهو حاصل على جائزة نوبل للآداب، بأن قراءة هذا الكتاب شكلت بالنسبة إليه صدمة. كتب الكثير وسيكتب الكثير في المستقبل عن مائة سنة من العزلة. في نص جميل جدا، قال إيطالوكالفينو، من بين أمور أخرى، ما يلي: «يعتبر الكلاسيكي عملا يحدث بدون انقطاع سحابة من خطابات نقدية، يتخلص منها باسمرار». وبعبارة أخرى، فإن كل عمل عظيم يتضمن جزءا من لغز يدفعنا إلى قراءته وإعادة قراءته عبر الأجيال، وإلى اكتشافه بصفة دائمة كما لو أنه تتم قراءته لأول مرة. على أنه لو كانت مائة سنة من العزلة والروايات والقصص القصيرة المدهشة التي سبقتها والتي تلتها تشكل العمل المركزي لغارسيا ماركيز، فإنها لن تشملها كاملة. فقبل أن يكون روائيا، مارس غابو الصحافة ولن يتوقف أبدا عن أن يكونها. ففي الحقبة التي سبقت مائة سنة من العزلة، من 1948 إلى 1960، كتب 2000 مقالة وتحقيقا صحافيا، أكثر من 3000 صفحة مفعمة بالمآسي السياسية وبالعنف في كولومبيا، نخبها الفاسدة ، مستبدوها، مذابح فلاحيها، استغلال عمالها. صفحات تستبد بها العاطفة: من أجل السينما، الكتب، الموسيقى، التاريخ، السياسة، النقاش مع الأصدقاء، يعتبرها [الصفحات] مقدسة. عبر التعلق بالحياة وبكل ما يضعه فوق كل شيء: الكتابة. تحقيقات صحفية من الشمال إلى جنوب أمريكا وأوروبا، في أزقة روما، فيينا، باريس، برلين، وموسكو. في مارس 1956، حينما كان بباريس، فقد تأكد، طويلا، طيلة شهرين، من قضية الـ«تسريبات» ذات الصلة بمعلومات سرية للغاية حول مجهود الحرب الفرنسية بالهند الصينية، التي تم إرسالها إلى السوفييت. حينها كان فرانسوا ميتيران وزيرا للداخلية وبيير مانديس فرانس رئيسا لمجلس الوزراء؛ وتعتبر تحقيقاته الصحفية جواهر أدبية حقيقية، من قصص قصيرة، حكايات، مثل رحلاته بالقطار عبر ألمانيا والنامسا، أو إقاماته بروما وفي سنيسيتا، حيث انبهاره بأفلام فيتوريودوسيكا وبتمثيل أليدا فالي. تحول أحد تحقيقاته الصحفية إلى كتاب، حكايات غريق، ومنذ عهد قريب جدا، وفي سنة 1996، لم يكن بمقدوره ولوج كولومبيا بسبب الجنون القاتل لكارتيلاتالمخدرات، فقد كان شاهدا على اختطاف ماروخاباتشون، واحتجازها من طرف الذراع العسكري لكارتيلميدلين، شيء مثير لا يصدق. أسس، في سنة 1985، بهافانا مؤسسة السنيما اللاتينية الأمريكية الجديدة، وفي سنة 1995، أسس، ببوغوتا، المؤسسة من أجل الصحافة الإيبيرية الأمريكية الجديدة. ولا تزال المؤسستان إلى اليوم تعملان على تكوين شباب من كل القارات في مهن السنيما والصحافة.

جاب غابرييل غارسيا الصحافي أمريكا اللاتينية والعالم وتكونت لديه فكرة عن ذلك: فكرة بلدان كان يطلق عليها آنذاك بلدان العالم الثالث والتي توصف حاليا بأنها بلدان نامية. لاشك أن لقاءه بفديل كاسترو سنة 1985 بكاراكاس، والذي رواه في تحقيق صحفي تحت عنوان «صديقي فديل» كان لقاء حاسما في التزامه إلى جانب كوبا. التزام تقاسمه معه الملايين من أمريكا الجنوبية والذي لم يكن ليتخلى عنه في يوم من الأيام. كان صوته يتردد عاليا وقويا من أجل إدانة الديكتاتوريين من بينوشيوفديلا وكذلك المجلس العسكري بالأوروغواي، ثم موقفه لصالح المختفين والمعتقلين السياسيين الذي كان حتما موقفا مطبوعا بسرية تامة لم يكن أقل فاعلية، بما في ذلك كوبا.

كان غابو رجلا جوادا، فكها، ومرهف الإحساس. لما قمت بالتعرف عليه، سنة 1981، قضينا أكثر من ساعتين بمقهى في مقارنة، تعديل، وتصحيح، كما هو الشأن في لعبة، النص الإسباني والفرنسي لإحدى قصصه القصيرة، «أثر دمك على الثلج»، التي كان ينبغي نشرها في عدد نهاية السنة لأسبوعية لونوفيلأوبسرفاتور؛ وبالتالي، فإن ترجمة كتبه إلى الفرنسية شكلت فرصة للمساهمة في تواطؤ أصيل وولع حقيقي باللغة. ذات الانسجام والضرورة يجوبان عمله والتزامه الأخلاقي والسياسي. غارسيا ماركيز، صحفيا غير معروف أو كاتبا مشهورا لا تخلو مشيته على البساط الأحمر للسلطة من متعة، كان إلى آخر نفس من حياته رجلا وفيا لكتابته، وفيا لضميره، وفيا لصداقاته، وهو ما لم تفهمه ناقدة فرنسية أو رفضت أن تفهمه. عن ثراء عمل وثراء حياة، فهي لم تقدم سوى صورة مصطنعة بواسطة [شخص] «منضبط سياسيا»، حيث الحق في الاختلاف لا يشمل [الحق] في التفكير ورؤية العالم بعينين مختلفتين عن عينيه: إنها [عين] اختزالية ، لكاتب متهم في صداقة مخجلة مع ديكتاتور لا يعاشر. أساءت تلك الحملات إلى الاعتراف بعمله كما أضرت به، كان يحب فرنسا حبا لا يضاهيه حب، فقد جاب أطرافها وصديقه الأقرب إليه، ألفارو موتيس، وباريس، حيث كان له بها شقة، كان يتردد إليها بين الفينة والأخرى، في سرية تامة.

«... لم تتمكن الأرواح العقلية لذلك الجانب من العالم - منبهرة بتأمل ثقافتها الخاصة - من إيجاد منهج مقنع لتأويلنا». تم التلفظ بهذه الجملة سنة 1982، بمناسبة تسلم جائزة نوبل، والتي لا زالت، واحسرتاه، تتمتع براهنية دائمة، وسيتلفظ بها خوسيه ساراماغو لدى تسلمه لجائزة نوبل للآداب، وربما لن يتنكر لها بيتر هاندكه. على أنه يظل عمل غارسيا ماركيز ولغزه الذي سيحاول القراء، جيلا بعد جيل، حله إرضاء لسعادتهم الكبرى وربما لن يهتدوا إلى حله أبدا.

عن مدونة: ميديا بار blogs.mediapart.fr

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدة «تقدموا»

للشاعر الفلسطيني سميح القاسم

تقدموا
تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل ارض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ
ولا يستسلم
وتسقط الام على ابنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدموا
تقدموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهددوا
وشردوا
ويتموا
وهدموا
لن تكسروا اعماقنا
لن تهزموا اشواقنا
نحن القضاء المبرم
تقدموا
تقدموا
طريقكم ورائكم
وغدكم ورائكم
وبحركم ورائكم
وبركم ورائكم
ولم يزل امامنا
طريقنا
وغدنا
وبرنا
وبحرنا
وخيرنا
وشرنا
فما اللذي يدفعكم
من جثة لجثة

وكيف يستدرجكم
من لوثة للوثة
سفر الجنون المبهم
تقدمو
وراء كل حجر
كف
وخلف كل عشبة
حتف
وبعد كل جثة
فخ جميل محكم
وان نجت ساق
يظل ساعدومعصم
تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل ارض تحتكم جهنم
تقدوا
تقدموا
حرامكم محلل
حلالكم محرم
تقدموا بشهوة القتل التي تقتلكم
وصوبوا بدقة لا ترحموا
وسددوا للرحم
ان نطفة من دمنا تضطرم
تقدموا كيف اشتهيتم
واقتلوا
قاتلكم مبرأ
قتيلنا متهم
ولم يزل رب الجنود قائما وساهرا
ولم يزل قاضي القضاة المجرم
تقدموا
تقدموا
لا تفتحوا مدرسة
لاتغلقوا سجنا
ولاتعتذروا
لا تحذروا

لاتفهموا
اولكم
آخركم
مؤمنكم
كافركم
ودائكم مستحكم
فاسترسلوا واستبسلوا
واندفعوا وارتفعوا
واصطدموا وارتطموا
لاخر الشوق اللذي ظل لكم
واخر الحبل اللذي ظل لكم
فكل شوق وله نهاية
وكل حبل وله نهاية
وشمسنا بداية البداية
لا تسمعوا
لا تفهموا
تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل ارض تحتكم جهنم
تقدموا
تقدموا
لا خوذة الجندي
لا هراوة الشرطي
لا غازكم المسيل للدموع
غزة تبكينا
لانها فينا
ضراوة الغائب في حنينه الدامي
للرجوع
تقدموا
من شارع لشارع
من منزل لمنزل
من جثة لجثة
تقدموا
يصيح كل حجر مغتصب
تصرخ كل ساحة من غضب

يضج كل عصب
الموت لا الركوع
موت ولا ركوع
تقدموا
تقدموا
ها هو قد تقدم المخيم
تقدم الجريح
والذبيح
والثاكل
والميتم
تقدمت حجارة المنازل
تقدمت بكارة السنابل
تقدم الرضع
والعجز
والارامل
تقدمت ابواب جنين ونابلس
اتت نوافذ القدس
صلاة الشمس
والبخور والتوابل
تقدمت تقاتل
تقدمت تقاتل
لا تسمعوا
لا تفهموا
تقدموا
تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل ارض تحتكم جهنم

ARCHIVE
http://Ar…beta.Sakhrit.com